ARTHUR HONEGGER

YO SOY COMPOSITOR



RICORDI AMERICANA
BUENOS AIRES


Harcourt
PARIS

ARTHUR HONEGGER

YO SOY COMPOSITOR



RICORDI AMERICANA
SOCIEDAD ANÓNIMA EDITORIAL Y COMERCIAL
BUENOS AIRES
INDUSTRIA ARGENTINA

Título del original
JE SUIS COMPOSITEUR

Traducción del francés y Palabras preliminares
por
FLORO M. UGARTE

A Hilda Gelis-Didot

AL LECTOR

En una reunión que tuvo lugar en casa de amigos comunes —de la que participó el Director General de G. Ricordi y Cia., de Milán, Ingeniero Guido Valcarenghi, al que me une desde hace años una cordialisima amistad— surgió la idea de que yo debia traducir "Je suis Compositeur". No conocia el libro. Fué esa noche que lo tuve en mis manos por primera vez, y al hojearlo percibí en seguida la agudeza de sus observaciones y la franqueza llana y limpia que lo caracterizaba. Atraído por el interés que despertó en mí solicité el ejemplar, y al dia siguiente ya lo habia leido.

Bajo diferentes aspectos, todos sus capitulos me interesaron, sobremanera: "Pesimismo sin paradojas", "Quejas", "Vivir", y "Dramas y Misterios de la Edición", *ofrecen una síntesis magistral de las dificultades materiales y de todo orden que jalonan la carrera de un compositor; en* "Cuestiones de Oficio", *encontré conceptos lógicos y esenciales de técnica y escritura musical, que coincidian extrañamente con los míos; en* "Intermedio", *—dentro de una modalidad muy francesa: risueña, aguda y mordaz, sin dejar de ser amable— se comenta un tema lleno de picardía y buen humor; en* "Espiritu y Materia", *el artista traspasa los límites del oficio para entrar en el dominio de lo irreal, dando a la música su verdadera trascendencia, que está cerca de lo divino; en*

"Cómo trabajo", *expone, con admirable claridad y poesía, sus característicos puntos de vista y métodos personales; en* "Cómo me juzgo", *se refiere a él mismo y a sus composiciones, estableciendo originales principios para la prosodia de la declamación dramática; en* "He Colaborado!", *encontramos datos interesantísimos sobre sus obras y sus colaboradores; y en* "Miras del Presente y el Futuro", *al explicar ciertos procedimientos modernos de composición, recuerda con afecto a muchos de sus colegas contemporáneos y termina prediciendo, en párrafos quizá demasiado pesimistas, el posible fin de nuestra civilización.*

Todo esto, encuadrado entre un prefacio y una bellísima carta de Bernard Gavoty, dá como resultado un pequeño volumen muy instructivo y encantador al mismo tiempo, que pone en evidencia el pensamiento y la intimidad creadora de uno de los compositores más eminentes de nuestra época: Arthur Honegger.

Convencido del valor intrínseco de este libro y considerando, como profesor, que su lectura podía ser de mucho provecho para las nuevas generaciones de músicos, decidí aceptar, al margen de mis ocupaciones habituales, la tarea de realizar su traducción, tarea que, por cierto, me ha resultado sumamente grata.

FLORO M. UGARTE.

MI OFICIO

Quién de nosotros soñando alguna vez no se ha formulado el quimérico deseo: ¡Ah! si Wagner, Balzac, Berryer, Ingres o Michelet resucitaran una hora solamente, y nos permitieran hacerles diversas preguntas a las que nunca han respondido... ¿Cómo fueron creados el segundo acto de "Tristán" y el último capítulo de "Père Goriot"? ¿De qué manera un abogado de renombre, un pintor ilustre, un historiador de genio han procedido, día a día, para llevar a cabo su obra? Por importante que sea, cada ser humano está sometido a la ley universal del trabajo, y en la calidad de su labor, revela su propia grandeza... Pero ¡desgraciadamente! los muertos no hablan.

Cien celebridades brillan en nuestro mundo. Leemos a Montherlant, escuchamos un drama de Anouilh, una sinfonía de Honegger, un alegato de Isorni; nos apretujamos en casa de Christian Dior, nos aglomeramos en la "Vuelta de Francia" o en la Copa Davis. La fama de un cirujano iguala a la de una "vedette"; el triunfo de ésta es comparable a la popularidad de un jefe de Estado o de un general. A todos y a todas, los admiramos de lejos, sin conocerlos.

Para responder al deseo secreto de millares de lectores, sugerí a María Magdalena Martin, que dirige con entusiasmo

las "Ediciones del Conquistador", la idea de esta colección. De una larga lista, escogimos juntos algunos nombres de eminentes personalidades que nos hablarán de su oficio. Ellas mismas nos iniciarán en la intimidad de sus trabajos, de sus métodos, de su manera de pensar y de sus gustos, dejando a los biógrafos el cuidado de contar la historia de sus vidas. Ávidos de documentos auténticos podremos recibir con el interés que merecen sus apasionantes confidencias.

En el año 2050, nuestros bisnietos ignorarán nuestras preocupaciones, nuestras estériles lamentaciones, ya que, para vivir en la intimidad de una "gloria" del siglo veinte, les bastará abrir un volumen de la colección "Mi Oficio".

Éste, por ejemplo...

BERNARD GAVOTY.

I

Carta a Bernard GAVOTY.

PESIMISMO SIN PARADOJAS

"Tinieblas, tinieblas..."
(Juana de Arco en la Hoguera).

Mi querido Bernard Gavoty:

Me pide usted para la colección que dirige, bajo el título "Mi Oficio", que le escriba un pequeño volumen sobre la composición musical. No quiero suponer la menor ironía en su proposición. "Yo soy compositor", debo proclamar; imagine sin embargo, la sonrisa de un auditorio ante el cual una persona afirmara: "Yo soy poeta".

Hacer una declaración semejante durante una identificación en un puesto de policía recibiría el clásico castigo: una paliza. Ciertos oficios sólo pueden ser designados por un eufemismo aceptable por nuestros contemporáneos, y no pueden ser asociados sino con los nombres de calles o de estaciones de subterráneo.

Admitamos sin embargo, que el compositor de música existe como fabricante de ruidos reproducidos por instrumen-

tos adecuados. Estos ruidos van desde la conmovedora sinfonía hasta el acompañamiento musical del paseo que dos personas realizan en un espacio reducido, imaginando que así se entregan al arte coreográfico. También armoniza con las vicisitudes de una pareja más o menos atractiva que debe vencer infinidad de obstáculos antes de poder abrazarse tranquilamente. Esa situación fotografiada es cine; si se la representa en carne y hueso es teatro lírico u opereta.

Esta última forma constituye sin duda un oficio que puede ser lucrativo. En otros casos es una dulce monomanía, una enfermedad crónica, benigna, cuya existencia conocen pocas personas.

Sin embargo, un gran número de jóvenes la padece. Ni la edad, ni la experiencia logra curarlos.

En esta categoria puedo incluirme, pero conservando una cierta lucidez en mi propio caso, supongo que ésta es la razón por la cual usted me pide este libro.

Esta explicación agregada a las declaraciones, demasiado pesimistas, que hice en una de mis charlas por Radio, será la base sobre la cual trataré de decir lo que pienso... por lo menos en parte.

Es probable que durante un período de tiempo que no puedo determinar porque no soy profeta, un pequeño grupo se obstinará en escribir partituras; otro irá a veces a escucharlas. Cada vez se le prestará menos atención. Le expondré esto en detalle. Yo creo sinceramente que, dentro de pocos años, el arte musical tal como lo concebimos no existirá más. Desaparecerá como las otras artes, pero sin duda, más rápidamente. Ya vemos lo que pasa hoy: admitamos lo evidente. No se escucha más "la música", se asiste al "performance" de un director de orquesta ilustre o de una pianista célebre. Esto pertenece más, como sabemos, al dominio del deporte que del arte.

Este punto de vista lo desarrollaremos más adelante. Sin invadir el dominio de las otras "Bellas Artes", podemos, refiriéndonos a la pintura, constatar a qué fealdad está condenada si desea atraer la atención del público.



Creo que es León Daudet el primero que habló del "estúpido siglo XIX". ¿Es este siglo responsable de la vertiginosa caída del XX en el abismo? Puede ser. Sin embargo aquel siglo dió a Francia, para citar sólo este país, sus más grandes músicos: Berlioz, Debussy, Fauré y muchos otros; poetas como Víctor Hugo, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, etc. . . .; numerosos hombres de letras, una escuela de pintura y escultura sin igual. Existía también en los países civilizados, un encanto que ha desaparecido. Se podía tener algunos francos en el bolsillo sin que el Estado se apropiara de ellos, o mejor, le hiciera pagar a uno por adelantado lo que pudiera tocarle en suerte. Se los podía llevar de un país a otro sin coleccionar autorizaciones, permisos, impresiones digitales, pasaportes de toda especie, etc., que considerábamos como indicios de la más grosera barbarie. Desde entonces las guerras se suceden, siempre en defensa del "Derecho y la Libertad", obteniendo como resultado la desaparición completa de esa libertad sobre la tierra. Todos los esfuerzos convergen hacia un solo fin: una guerra definitiva que terminará con todo. El más obscuro ministro de Finanzas de las democracias libres ejerce una tiranía más pesada que la de los Césares romanos. El fisco es un patrón despótico, ante quien todos se inclinan. El "Progreso social" enrola a todos en una vida semejante a un campo de concentración. Hace casi imposible la existencia de un ser independiente. El sabio está regimentado por las fuerzas dirigentes. Todas las invenciones se convierten en el

acto en medios de destrucción. Los "benefactores de la humanidad" son ahogados por los acontecimientos; ya no controlan la máquina de destrucción que pusieron en marcha y de la cual pronto se apearon, asegurada su impunidad.

Un país tiene que gastar millones para tender un alambre con el fin de cortar el camino a ese tren de exterminio lanzado a toda velocidad contra otro. Todo tiende al aniquilamiento de la civilización, accionada por una máquina de destrucción. ¿Qué puede quedar para las artes y la música? Cuando nuestros dos trenes se hayan mútuamente pulverizado, cuando las bombas de todo tipo hayan hecho del mundo un montón de escombros, se encontrará sin duda algún sobreviviente que, entre las ruinas de las ciudades aniquiladas y de los campos calcinados, tratará de encontrar su subsistencia. Entonces, renacerá lentamente un bosquejo de civilización que tendremos pocas probabilidades de ver prosperar.

¿Cree usted realmente que un creador, el individualista-tipo, conserve todavía por mucho tiempo la posibilidad de sobrevivir, de entregarse a su arte, de escribir música? Será necesario, ante todo, no morir de hambre o de frío. Este es el porvenir tal como lo veo —y muy cercano.

Expongo esto sin ninguna pretensión de vaticinar en materia política. Soy el hombre de la calle. Constato simplemente que el hecho de ocuparse de arte musical no obliga a hacerse ilusiones sobre el porvenir y a refugiarse en una torre de marfil. No es una recriminación personal que intento formular: es una aclaración con la cual espero servir a una generación, armándola de paciencia y de coraje.



Escribamos por lo tanto con serenidad sobre el oficio de compositor, como si el futuro se presentara lógico y lleno de

promesas felices. Sin embargo, no quisiera redactar sólo, con un pesimismo de gerontócrata, estas páginas donde los jóvenes querrán encontrar razones para creer en un porvenir posible.

Le propongo por lo tanto, mi querido Bernard Gavoty, adoptar la forma del diálogo, como Gide lo hizo para *Corydon*, y otros antes que él. Cuando mis deducciones demasiado amargas sean excesivas a su parecer, una mirada cáustica de sus ojos claros sabrá detenerme, su perspicacia me opondrá argumentos a los cuales me uniré con agrado ¡porque tengo hijos que razonablemente pueden vivir todavía en el año 2000!

ARTHUR HONEGGER.

II

QUEJAS

"Sería interesante saber lo que determina a un hombre ser papelero y no panadero..."

(H. de Balzac).

El oficio de compositor ofrece la particularidad de ser la actividad y la preocupación de un hombre que se dedica a fabricar un producto que nadie quiere consumir. Yo lo comparo con gusto a los fabricantes de sombreros Cronstadt, de botines con botones o de corsés Mystère.

Sabemos en efecto cómo desdeña hoy el público esos objetos que, ayer, eran el signo de la elegancia más refinada. En música, y es ahí donde mi comparación resulta falsa, sólo quiere lo que se fabricaba hace cien años.

Para él, el arte musical se resume en la ejecución de obras clásicas o románticas. El compositor contemporáneo es por lo tanto una especie de intruso que quiere imponerse en una mesa a la que no ha sido invitado.

Bernard Gavoty. — La gente es sincera al emitir esa opinión absurda; está persuadida de que el genio es el patrimonio de los siglos pasados.

Arthur Honegger. — Indudablemente, la primera cualidad de un compositor es la de estar muerto.

B. G. — El genio, esa decoración póstuma...

A. H. — El oyente consume lo que se le sirve con apetito o desagrado; pero sólo se interesa por lo que se le hace escuchar con frecuencia. Es la razón por la cual las obras nuevas provocan una desconfianza que se traduce por la ausencia del público en las "primeras audiciones".

B. G. — Cuanto más se escucha una obra más se desea volver a escucharla; es un hecho de la experiencia.

A. H. — No es solamente, como creen los críticos, una cuestión de "modernismo" que está en juego, sino también de posibilidad de oírlas. Un ejemplo. Ravel no puede ser considerado como un autor "clásico", en su acepción corriente, se comprende. Ha escrito *Dafnis y Cloe* en 1912. Esta obra fué pocas veces ejecutada durante unos treinta años. Sorpresivamente, después de una ejecución particularmente brillante, ofrecida por Charles Münch con la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, triunfó como lo merecía. Desde entonces, la *Segunda Suite de Dafnis* se ejecuta constantemente. La he visto anunciada cinco veces en la misma semana. Súbitamente ha entrado, en el dominio tan restringido de las "obras que se tocan"; de modo que puede competir con una *Sinfonía* de Beethoven o la Obertura de *Tannhäuser*, porque cualquier director de orquesta la anuncia sin riesgos.

Otro ejemplo característico: el de Brahms. Nadie, en Francia, quería escucharlo. Los críticos censuraban su pesadez germana, sus desarrollos desmesurados, etc. ... Pero célebres directores extranjeros lo impusieron progresivamente. Hoy se le admite con los mismos títulos que a Beethoven o Berlioz.

B. G. — Volvamos, si usted quiere, a comparar al artista del pasado con el compositor de hoy. Un músico clásico encontraba en la casa de un mecenas el albergue y numerosos encargos de composición.

A. H. — Es evidente que la vida del compositor de hoy no es la que era antes: ejecutante, clavecinista, organista, violinista; aprendidas las reglas de la composición, escribían para renovar su repertorio. En esa época —y allí está la diferencia que debemos subrayar— los auditorios exigían obras nuevas. Así fué para Haydn, Telemann, Häendel y muchos otros. Ello explica su numerosa producción. No eran más que artífices que creaban según ciertos cánones establecidos. Muchas de sus partituras se parecen a tal punto que es difícil distinguirlas unas de otras. Para una Sonata o Sinfonía una servía de modelo a la otra. Un primer tema, basado sobre las notas del tono principal; un segundo tema en la dominante o en el relativo mayor; una coda conducía a las barras de repetición que se encuentran todavía en Beethoven. Se repetía la exposición para permitir a los oyentes reconocer bien los temas. En seguida venía la parte llamada desarrollo, calcada sobre los episodios de la fuga; se hacían oír fragmentos del primer tema sobre progresiones armónicas, seguidas de un pedal que volvía al tono principal. Entonces, se reproducía simplemente la exposición, se terminaba por una conclusión afirmando la tonalidad, y el primer tiempo estaba hecho.

B. G. — Afortunadamente, eso no fué óbice para que Haydn, o algún otro de sus contemporáneos, tuviera, de tiempo en tiempo, una idea original, una especie de chispazo que era la marca de su genio.

A. H. — Esa es la razón por la cual algunos de ellos se han convertido en grandes maestros. Los otros, que hacían el mismo trabajo de artífices, no han dejado ninguna huella. Pero constituyen una mina inagotable para los musicógrafos que los exaltan periódicamente.

B. G. — Últimamente, se han descubierto ciento cincuenta quintetos inéditos de Boccherini. La producción de este compositor ya era considerable; sin embargo, de pronto, y en

un sólo golpe aparecen ciento cincuenta números nuevos de *opus*. Usted verá cómo los aficionados, atraídos, se precipitarán declarando que todos esos quintetos son diferentes. Los musicólogos trabajarán para demostrar que éste es todavía resueltamente clásico, y que aquél contiene ya todos los secretos del romanticismo.

A. H. — Sin embargo, el público irá a escucharlas por la perfección de quién las ejecute, mucho más que por el interés en las obras mismas.

B. G. — Bien doctrinado, el público verá lo que los especialistas le hayan descrito. Si le dicen que Boccherini no ha cesado de renovar su estilo, lo creerá.

A. H. — ¡Vea usted a qué punto llega la responsabilidad de la crítica! Si un compositor se considera hoy un pensador o un filósofo, si su ambición es revolucionar el arte musical en cada partitura, es porque se siente obligado por la crítica musical que decreta: "Esto no trae nada nuevo". ¡Cuántas veces he oído ese veredicto! Me acuerdo de un imbécil que, después de una audición de *La Mer*, de Debussy, decía con desdén: "Cocteau tiene razón (yo estoy persuadido que Cocteau no dijo jamás tal cosa): es una prolongación inútil de *Pelléas*".

B. G. — La ilusión ingenua de los profanos es que un gran artista pueda y deba modificar incesantemente su talento.

A. H. — Y, sin embargo, el público quiere volver a encontrar lo que le ha gustado en un actor. En el dominio de la canción, el público reclama siempre la canción "célebre" de la intérprete en boga, la misma que ya ha oído en el disco o por radio.

B. G. — El público no sabe lo que quiere. Si nos elevamos al nivel de la música seria, aplaude a Arthur Honegger, autor de *Roi David*, y exige en seguida a este hombre

manifestaciones contradictorias: que siga fiel a su estilo perfectamente identificado, y a pesar de todo, que evolucione. Lo que equivale a exigir una perfecta inmovilidad a un jinete lanzado a gran galope.

A. H. — No nos ocupemos del público más que en casos de extrema necesidad. Pero lamentemos su pereza. Aquí, ya no es el autor contemporáneo que habla: es el músico que, defendiendo sus antepasados, sus iguales y sus menores, deplora la estrechez del gusto de las masas. Beethoven es el dios de los melómanos, bien. Pero esto no significa que su obra entera sea igualmente admirada. Entre sus sinfonías...

B. G. — ... Hay las "bellas" y las "menos bellas". Las "bellas" son las que llevan los subtítulos: la *Heroica*, la *Pastoral*...

A. H. — Entramos en el gran drama de nuestra época: cuanto más numerosos son los conciertos, menos se entiende de música. La obra no es más que la cuerda tensa que sirve al acróbata (director de orquesta o pianista), y como algunas de ellas, repetidas al cansancio, terminan por fatigar, el repertorio se reduce en vez de ampliarse.

B. G. — Esto sólo acontece con la música; no pasa lo mismo con la pintura o la literatura.

A. D. — A menudo me ha sorprendido que el mismo público que busca la novedad literaria o pictórica, por más horrible que sea; que se interesa por todo lo nuevo, desde el avión o la T. S. F. a la bomba de hidrógeno —se mantenga inmóvil y sin reaccionar, cuando se trata de la música.

En literatura, sobre todo en el teatro, los clásicos no son los únicos que apasionan. Se va a ver una pieza de Molière si es Jouvet el que la ha puesto en escena: es eso lo que interesa. Se prefiere una novedad de Anouilh en vez de un drama de Racine, o en un plano inferior: una comedia ligera de Juan de Létraz. A esos autores, los comprendemos mejor

que a los clásicos: hablan la lengua contemporánea. En música se quiere una lengua que data por lo menos de cien años. Los jóvenes leen Sartre y descuidan a Víctor Hugo, Chateaubriand y Zola. Se precipitan a ver las nuevas películas aunque sean mediocres... Cada año, el Premio Goncourt asegura a su laureado —aunque su nombre sea desconocido— un vasto público...

B. G.—Si Sartre tiene más lectores que Stravinsky oyentes, ¿no será que la evolución rápida del lenguaje musical asusta a aquéllos que no pueden seguirla? Ante una obra nueva el eterno refrán es: "Esto no nos puede gustar; ni siquiera podemos juzgarlo; nos desgarra los oídos; vuestro pretendido placer no es más que un horrible suplicio".

A. H.—Es la crítica que dice esas cosas, mucho más que el público. En *Fantasía*, el film de Walt Disney, ningún espectador ha protestado por la ejecución de la *Consagración de la Primavera*, que se escuchaba entre la *Pastoral* y un ballet de Ponchielli. Sin embargo, la *Consagración* irrita a mucha gente en los conciertos. La vista prevalece siempre sobre el oído... ¡En el fondo, no se escucha! A mi entender, la obra netamente dibujada, que sigue una progresión perceptible, determinada por una voluntad consciente, encuentra casi siempre el oído del público, sin importar los materiales armónicos o contrapuntísticos que la compongan. Después de lo que se ha oído durante los últimos años, cierta rudeza ya no choca a nadie. El peligro está en la fatiga que se desprende de tantas improvisaciones torpes. Pero, ante todo, se necesitan las ocasiones para oír a menudo las obras que, al primer contacto, pueden chocar. El oyente las asimila rápidamente, cuando son viables: ¡Véase Ravel!

B. G.—En todo caso, una nueva sinfonía, es una píldora: hay que envolverla en azúcar para hacerla pasar. Un virtuoso ilustre, un director célebre, pueden desempeñar esa función dulcificante.

A. H. — Y sin embargo, la parte "snob" del público exige exageraciones, a fin de estar bien convencido de la novedad de la obra. La confusión entre la audacia y la torpeza es constante. "A usted no le gusta esta obra", nos dicen maliciosamente. "Sí... son cosas chocantes: para comprenderlas es necesario haberlas estudiado". "No, Señora, las comprendo demasiado bien, por eso veo que son un mamarracho. La deformidad exterior esconde la ausencia de verdadero ingenio, de verdadera audacia".

Los mismos ingenuos se entusiasman y toman por novedades, inocentes imitaciones de compositores de salón. Cuando un Satie realiza extrañas mezclas con Chaminade o Hedwige Chrétien, exaltan su genio. ¿Reacción contra Debussy, Strauss? Sin duda, pero, sobre todo: ignorancia de la música en sí. "Un colaborador de Cocteau y de Picasso sólo puede ser un músico de vanguardia", piensa el público de las audiciones de moda. Luego se habla de él en los modistos de alta costura...

B. G. — Entre los músicos de vanguardia o los conservadores, ¿no encuentra el público una obra que le satisfaga?

A. H. — Después de la audición de una partitura, un señor me dijo: "Está muy bien: pero... ¡qué extraño... yo creía que usted escribía música moderna: en el fondo es completamente clásica!" No obstante, sin ninguna intención de agresividad, la obra en cuestión es todo lo contrario de una obra clásica. Pero el buen hombre, como nada le había chocado lo suficiente, sacaba en conclusión que mi vocabulario era el de Beethoven. ¡Honrosa comparación!

B. G. — ¡Pobre público, tan frecuentemente engañado! Lo que lo aleja de la música moderna es la mala música moderna. Noventa y nueve malos conciertos aniquilan a un centésimo excelente...

A. H. — Tiene usted razón hasta cierto punto, al tomar la defensa del gran público, que conoce mal las reglas del

juego "snob", reaccionando, según una fórmula convencional, de la que le es difícil desprenderse. Le falta curiosidad y deseo para oír las obras nuevas. Yo comparto a menudo su posición. He asistido, a veces, a conciertos de música moderna de los cuales salía diciéndome: "Si hubiera tenido que pagar la entrada me sentiría muy amargado..."

B. G. — Usted ve...

A. H. — Los culpables son los críticos. Les falta muy a menudo el sentido de las proporciones y de las jararquías. Con la buena intención de ayudar a los jóvenes, atribuyen los mismos calificativos elogiosos a la obra de un verdadero compositor que a cualquiera elucubración deforme.

B. G. — Cuestión de vocabulario: nadie se engaña. El lector capta muy bien la diferencia que separa el homenaje banal, dedicado a un mal autor, de la patente de victoria con que se saluda a un verdadero éxito. ¡No soy yo quien le enseñará estas cosas a un viejo crítico como usted!



A. H. — Decía usted con justicia: sobre cien partituras, noventa perjudicaban la causa de la música contemporánea. Pero el público, que puede expresar su apreciación sobre un libro, una tela o una escultura, sólo puede hacerlo tratándose de una obra musical recién después de escucharla. Antes de la audición, la más perfecta obra maestra no es más que un pliego de papel cubierto de signos indescifrables para la mayor parte de los aficionados. Es la maldición que pesa sobre nuestro arte. El libro se vende fácilmente; la tela o la estatua, se pueden contemplar por un precio módico, pero la ejecución de una partitura ocasiona gastos muy importantes.

B. G. — Los problemas materiales pesan mucho sobre la música... Y, sin embargo, una obra maestra concluye siem-

pre por imponerse. Seamos optimistas y sobre todo, en su caso, querido Maestro. ¿No se ha coincidido acaso, espontáneamente, sobre *Juana de Arco en la Hoguera?* Por una vez los profanos se han reunido con los profesionales para celebrar, al unísono, el nacimiento de una obra maestra. Por más espesa que sea la neblina, un faro consigue siempre orientar los buques que van a la deriva.

A. H. — La comparación es halagadora, pero no me convence. Usted quiere absolutamente que me sienta contento, es decir, ingenuamente asombrado...

B. G. — Me encuentro frente a una doble paradoja. Un artista célebre y mimado, que mira con desaliento el porvenir de su arte y juzga con escepticismo una civilización que da a la música un lugar considerable. ¡No seamos por principio pesimistas!

A. H. — Efectivamente, se realizan muchos conciertos, y manifestaciones musicales que cuentan con un público más numeroso en 1951 que en 1900; pero, repito, se ejecuta menos música nueva hoy que entonces. Una vez más, de diez, nueve de esas manifestaciones tienen un carácter de virtuosismo deportivo.

En cuanto a mi "éxito", yo lo atribuyo al hecho de que mi carrera ha empezado en un clima exactamente opuesto al de hoy, después del armisticio de 1918, en una época en que reinaba una euforia general. Creíamos que una nueva guerra era imposible, que toda la actividad del mundo se encausaba hacia la ciencia, el arte, la belleza. Jóvenes compositores, mis camaradas y yo, encontrábamos todas las puertas abiertas. Teníamos mil facilidades, que los jóvenes de hoy no pueden imaginar, y que prefiero no enumerar para que no parezca que sobreestimo demasiado otros tiempos... Imaginad que a los veintidos años, después de haber escrito algunas pequeñas piezas sin importancia, casas editoras nos hacían contratos anuales, mientras que hoy, compositores que

tienen un nombre, de quienes se ha escrito la biografía, no encuentran cómo editar sus obras. Los editores están agobiados por tales cargas materiales, que sólo pueden publicar las obras sinfónicas de nuevos compositores, en calidad de verdaderos mecenas. ¡Ya hablaremos nuevamente!

B. G. — Su pesimismo es por lo tanto relativo. Que nuestra época está llena de dificultades es, desgraciadamente, demasiado evidente.

A. H. — Yo diría más: creo que vivimos los últimos momentos de nuestra civilización; forzosamente, estos últimos momentos son penosos. Y serán de más en más.

B. G. — ¿Se refiere usted al aniquilamiento hipotético del mundo, o simplemente, a un mundo que ya no dará lugar a las manifestaciones del arte?

A. H. — Las dos cosas marchan paralelamente.

B. G. — Por lo menos el fin del mundo ocasionaría automáticamente el fin de la música. Lo contrario no puede asegurarse. Y, por el momento, la vida musical se presenta bastante floreciente...

A. H. — Sí y no. Una vez más, en el plano de la cantidad, del volumen musical, usted tiene razón. ¡Hasta cierto punto! Vea cómo el repertorio de las piezas ejecutadas se restringe. Usted reconocía que, entre las sinfonías de Beethoven, se empezaba ya a establecer una selección. Si tal cosa ocurre, con la obra del autor que más se ejecuta en el mundo, ¿cómo puede usted suponer que para los autores de segundo plano, y sobre todo para los jóvenes que todavía no son conocidos, mejora la situación? Ésta tiene que ser cada vez más grave: el repertorio no se renueva en proporción con la merma que se produce.

B. G. — Entonces, ¿qué será de la música en el universo lúgubre que usted imagina?

A. H. — Usted sabe que un hombre expuesto en forma continuada a una luz demasiado viva ciega instantáneamen-

te. Nuestra existencia está dominada cada vez más por el ruido que nos rodea. A fuerza de vivir con ese ruido, todos seremos sordos en poco tiempo. La radio de su portero o de su vecino derrama desde el alba a media noche, una cascada de ruidos. Puede ser la *Misa en Si*, o una innoble eructación de acordeones enloquecidos. Este ruido, usted lo encuentra en todas partes, en la calle, en el bazar, los cafés, los restaurantes, hasta en los taxis. Se impone hasta en las usinas. ¿Cree usted que un hombre que, durante todo el día, haya oído tal vez seis veces la *Sinfonía en do menor*, pueda precipitarse a la noche a una sala de concierto donde tendrá que pagar un precio relativamente elevado para escucharla por séptima vez? Muchos escolares estudian, hacen sus deberes de matemáticas ante su radio en acción. Se acostumbran a considerar la música como un "ruido de fondo" al que el espíritu no presta ninguna atención, tal como no les interesa la pintura del muro... ¿Miraríamos un Velázquez si estuviera constantemente delante de nuestros ojos? Esto es para un porvenir cercano.

¿Y el presente? Se dice: el público no quiere oir ésto, o aquéllo... Pero, tal vez el público querría, por el contrario, oir más bien aquéllo que ésto... Solamente, ¿quién decide lo que se dará? Consulte los carteles de los teatros líricos. Desde hace cincuenta años, los repertorios de la Opera y de la Opera Cómica no han cambiado, por así decirlo. Si llega un nuevo director, declara a la prensa: "Estoy firmemente decidido a introducir en este teatro todas las innovaciones, etc., etc. ... y a renovar el repertorio". Esto es tan convincente como el discurso de un ministro al final de un banquete. Un día, me dijeron en la Opera Cómica: "En resumen, para que esto marche bien, tendríamos que representar *Carmen* todas las noches". El público está compuesto de ancianos; sólo quiere oír las obras de éxito. Escucha *Manon* para sentir de nuevo las emociones de la juventud per-

dida. El viejo señor asiste con su mujer y cuando llega "Adiós, nuestra mesita", le apreta la mano diciéndole: "Te acuerdas, cuando éramos novios..." Si le hicieran escuchar *Wozzeck*, de Alban Berg, se sentiría herido en su dignidad. La zanja que se ha cavado es tan ancha, que con toda buena fe, el público no puede interesarse por el teatro moderno.

Antes de los hechos que debemos al espíritu de iniciativa de algunos ingeniosos conductores de pueblo, existian todavía dos paises que tomaban el teatro lirico en serio: Alemania e Italia. Pero, ahí también todo se ha corrompido lentamente. En Italia, la mayor parte de las salas destruídas serán reemplazadas por cinematógrafos y garages. El teatro es un abismo desde el punto de vista de una explotación financiera. Se le deja sucumbir en ruinas: ¡el garage, es tan buen negocio! Recientemente en las informaciones "Für Wirtschaft und Politik", de Viena, el Dr. Nemetz Fiedler constata que, desde hace treinta años, muy pocas obras nuevas se incluyen en el repertorio. A su parecer, la causa reside en que la obra lirica es la expresión de una angustia humana, que se pierde en una época en que, cada vez más, el hombre se incorpora a la masa anónima.

Paso ahora al dominio del concierto sinfónico. El concierto sinfónico está regido por comités que establecen los programas del año. Y bien, ¿qué es lo que sucede? Para abrir la temporada, un buen pequeño ciclo Beethoven se impone. Y se ejecutan las sinfonías de Beethoven. Después de esto se reeditan casi textualmente los programas de los años precedentes. Los directores de orquesta están contentos: esto no da mucho trabajo, y los músicos están encantados, porque en las asociaciones donde los eventuales beneficios se reparten proporcionalmente a las actuaciones, cuanto menos ensayos realizan, mejor.

B. G. — Lo que equivale a decir que la música, si debe morir, ¿morirá por exceso de rutina?

A. H. — Usted que frecuenta habitualmente los conciertos, sabe bien que una sinfonía de un joven compositor moderno tiene todas las desventajas frente una sinfonía clásica. La gran sinfonía clásica está en la biblioteca de la asociación; por lo tanto no hay dificultades: se busca el material, no hay necesidad de trabajar, se leen algunos pasajes difíciles, si el director de orquesta tiene conciencia, y eso es todo... Por el contrario, para la sinfonía de un desconocido, hay que alquilar el material que pertenece a un editor: lo que representa gasto; luego, para dar más o menos una idea de la obra —ya que las partituras modernas no son como las de repertorio, conocidas por la orquesta—, hay que ensayar. Y cada ensayo grava el presupuesto de la asociación. No hay ningún interés en incluir esas obras en el programa, si no es para justificar un pequeño subsidio... Agregue a esto que la sala estará vacía...

B. G. — No se puede obligar a una asociación a que se suicide, y es muy difícil exigir al público, *mani militari*, que vaya a oír las obras de los contemporáneos. Solamente una orquesta a la vez subordinada —por depender del Estado e independiente por darle el Estado un subsidio importante— podría favorecer en el estricto sentido del término, la música contemporánea. Es por otra parte el caso de las orquestas radiofónicas.

A. H. — Llegará un día en que las asociaciones sinfónicas morirán... ¿La música de cámara, no está acaso virtualmente muerta? ¿Cuántos conciertos de cuarteto oye usted? Naturalmente no hablo de la audición de los cuartetos de Beethoven, seguidos de los tres cuartetos habituales: Ravel, Debussy y Franck, dados de paso por un conjunto extranjero...

B. G. — También algunas veces el de Fauré.

A. H. — En los concursos de composición, los alumnos que presentan un cuarteto traen casi siempre un calco de los

cuartetos de Ravel o de Debussy. No puede ser de otra manera, porque la mayoría no ha oído otros. ¿Cuántos son los que conocen los de Haydn, de Mozart, de Brahms? Como tampoco los más recientes. ¡El cuarteto de Ravel, lo saben de memoria!

B. G. — Sin embargo, la audición de los seis cuartetos de Bartok por el cuarteto Vegh ha tenido salas repletas hace un año y medio en el Conservatorio.

A. H. — Me alegro mucho: es la excepción que confirma la regla de lo que he dicho más arriba... pero, ahí, también, se admira a los intérpretes más que las obras... Si el cuarteto Vegh se reemplazara por un cuarteto X... de París, ¿veríamos las mismas salas?

B. G. — No es seguro. Y aquí volvemos a una de sus ideas familiares: primacía del virtuoso sobre el texto que interpreta.

A. H. — Para los recitales de piano, esto es todavía más evidente. Se nos ha presentado, en 1949, con el fin de celebrar el centenario de la muerte de Chopin, un centenar de Festivales Chopin. Siempre la competencia deportiva, "los campeones internacionales", los "divos"...

Haga una estadística de los nombres que se destacan en el conjunto de recitales de una misma temporada: ¡es pavoroso! Recibí hace algún tiempo una carta de un provinciano, aficionado a la música. Se quejaba de haber oído en el curso de la misma temporada quince veces la *Sonata Fúnebre*, de Chopin, y más o menos igual número de veces la *Appassionata*, la *Aurora* y los *Estudios sinfónicos*. Otro escribía: "Tres pianistas han venido a dar recitales con programas que no denotaban gran diversidad de imaginación: "Obras de Chopin", por Jean Doyen; "Obras de Chopin", por Marcel Ciampi; "Obras de Chopin", por Walter Rummel. Posteriormente, esto se ha agravado".

B. G. — . . .

A. H. — Otro tipo de música de cámara, el trío, ya no existe. ¿Cuántos puede contar después del retiro del célebre trío Cortot-Thibaud-Casals? Existen, seguramente, excusas de orden material. El pianista conocido toca solo. Toda la recaudación (fructuosa, a veces, si se trata del famoso recital Chopin, al que asisten todos los alumnos de piano que estudian dichas obras) es para él solo. En los conjuntos hay que dividir, lo que disminuye notablemente el interés material, sobre todo teniendo en cuenta que los gastos también se triplican o cuadruplican.

B. G. — Tanto pesimismo me abruma, lo confieso... Pero esta visión desesperante del panorama musical, ¿hace usted que la compartan sus alumnos de composición?

A. H. — En eso, estoy en contradicción conmigo mismo. Tengo la convicción del cercano fin de nuestra música, y, sin embargo, soy profesor de composición. Tengo treinta y siete alumnos en la Escuela Normal de Música. Como pueden confirmárselo, mi clase empieza siempre por una pequeña alocución cuya substancia es más o menos la siguientes: "¿Señores, ustedes desean verdaderamente ser compositores de música? ¿Han reflexionado bien sobre lo que les espera? Si escriben música, no la tocarán, y no podrán ustedes ganarse la vida. Si sus padres están en condiciones de mantenerlos, entonces, nada les impide borronear papel. Lo encontrarán por todas partes, y lo que escriban sólo tendrá una importancia secundaria para los otros, que no manifiestan ninguna impaciencia por descubrirlos, ni a ustedes ni a sus sonatas... La única excusa de ustedes es escribir honestamente la música que deseen expresar, poniendo todo el cuidado, toda la conciencia que un hombre honesto dedica a las acciones más importantes de su existencia. Supongan por un instante que sean ustedes treinta y siete hombres —no digo de genio, pero de talento— y que cada uno escriba en un año una obra va-

ledera que se tendría que ejecutar: esto desencadenaría una verdadera catástrofe en el mundo musical".

B. G. — ¡Es alentador!

A. H. — ¿Qué quiere usted? La composición no es un oficio. Es una manía, una locura pacífica (porque es raro que el compositor desconocido se entregue a demostraciones de violencia perturbando el orden público, exceptuando en las salas de concierto, durante la audición de la obra de un rival). Generalmente se encuentra preocupado, distraído, entristecido al constatar la incomprensión de sus contemporáneos acerca de su producción. Si no es ridículo por su pretensión arrogante, tendrá la timidez de una persona abrumada por una anomalía, que, afortunadamente, no se manifiesta de una manera constantemente visible. ¡Basta!

III

VIVIR

¿"Es acaso necesario que todo el mundo viva? No veo la necesidad.

(Barbey d'Aurevilly).

La composición musical es el más hermoso de los oficios. Pero, ¿de qué vive el compositor?

A. H. — Las señoras de mundo, los industriales y los banqueros afirman que ésa es una inquietud prosaica, indigna de creadores: un músico vive de su talento, digamos, de su genio. Y habiendo establecido esto por principio, prefieren no ahondar la cuestión. Hacen bien, porque sufrirían una decepción; y a nada temen tanto como a las decepciones en el dominio ideal de las artes!

B. G. — Pero, como los artistas viven, raras veces, de las señoras de mundo —en fin, ¡no siempre!—, ¿de qué viven entonces?

A. H. — ¡Evidentemente, no de la música! Hablando seriamente, varios caminos se le abren a un compositor: el profesorado, el funcionarismo, la virtuosidad o el cine. Enseña en una institución o dirige un Conservatorio—; o recibe a

los ganadores del gran premio de Roma, en la ciudad eterna —que es la función de Ibert— o preside, como Henry Barraud, los destinos de la Radio. Si toca el piano, como Rachmaninoff, o el violín, como Enesco, o el órgano, como Marcel Dupré, está salvado. Por fin, si ha conseguido sólida notoriedad en el oratorio, o, lo que es preferible, en la opereta, es muy posible que algún director de cine le encargue la confección de dos tangos o de tres "javas" para animar su próximo films.

B. G. —¿Y eso es todo?

A. H. —Tenemos además la hipótesis de aquéllos que poseen una cierta fortuna familiar. Un padre industrial, hombre de negocio o comerciante pueden muy bien ayudar a su hijo para que practique un oficio que le dará algunos éxitos, tal vez, pero no a ganarse la vida.

Citaré mi ejemplo personal. Mi padre era en el Havre, representante de una casa de importación de café. Terminados mis estudios, me dijo: "Puedes entrar en nuestra casa. Tendrás muy poco que hacer; por la mañana pasarás dos horas en la Bolsa; a la tarde firmarás tu correo, y el resto del tiempo, podrás escribir tu música".

B. G. —¿Y usted no siguió ese consejo tentador?

A. H. —Me resistí porque era joven, lleno de entusiasmo, y de una pretensión ridícula. Me decía: "Nunca Schubert, Mozart ni Wagner habrían aceptado semejante ofrecimiento. ¡Vender café y componer *El Rey de los Silfos, La Flauta Mágica, Parfisal*! ¡Son cosas que no pueden ir juntas!". ¡Piense que en ese momento, nada permitía suponer que yo fuera capaz de atraer la atención sobre la más pequeña de mis melodías! Sin embargo, rehusé el consejo paternal... Mis padres fueron admirables: a pesar de sus cuatro hijos, aceptaron que escogiera la carrera musical, sabiendo muy bien que tendrían que mantenerme durante un número de años indeterminados tal vez durante toda mi vida.

B. G. — No les salió del todo mal...

A. H. — Pero en contra de toda lógica: casi todos los negociantes de café del Havre se arruinaron después de la guerra de 1914. Si hubiera escuchado a mi padre, apenas habría podido ganarme la vida como segundo violín en el Folies-Bergére, de esa ciudad...

B. G. — ¿Cómo puede llevarse, paralelamente, una existencia de alto funcionario y una vida de músico; conjugar responsabilidades administrativas con preocupaciones artísticas? O se sacrifica la propia obra al cargo, o se frangolla su obligación con el estado en provecho de su vocación. ¿No sería el ideal dividir la vida del artista en dos partes tal vez desiguales, la música del film "alimentando" la sinfonía?

A. H. — ¿Dividir su vida? Era posible, y también agradable en otro tiempo, en Alemania, por ejemplo, antes de la guerra. Todo compositor era director de orquesta, maestro de capilla, director de sociedad coral, o profesor en una escuela. Encontraba así una remuneración honorable que le permitía escribir cada año, más o menos, un oratorio o una ópera que se ejecutaba en su ciudad, o en una ciudad vecina... Era magnífico. En Francia es diferente. Todo está centralizado en París. Si usted no habita París, se le ignora. Conocemos todos un caso conmovedor: el de Guy Ropartz que, por haber sido director del Conservatorio de Nancy, luego de Strasburgo, ha sacrificado una buena parte de su gloria a su trabajo. Ha renunciado al gran éxito que habría tenido si hubiera vivido en París.

No bien un artista ha dado suficientes pruebas de capacidad se le asigna uno de esos puestos honoríficos de los que hablábamos hace un momento. Abrumado bajo la papelería administrativa, y las obligaciones de todo orden, se coloca rápidamente al desdichado en la imposibilidad de molestar, quiero decir con esto de escribir obras que podrían figurar en los programas de concierto o en el teatro lírico y compe-

tir con los grandes maestros alemanes o italianos. "¡Funcionario! ¡Funcionario!", podrían cantar con la tonada del millonario, en uno de los films de René Clair.

B. G.—Lo que equivale a decir que la música "seria" no mantiene en ningún caso a su creador.

A. H.—Las novelas, las piezas de teatro y los films nos muestran a menudo al compositor de una obra de éxito; se casa con la joven que ama y se instala en una finca particular del Bois de Boulogne. Me he rebelado enérgicamente contra estas nocivas incitaciones a la composición; de las que son únicos responsables, los literatos ignorantes. ¡Un éxito en la Opera!, y uno se convierte inmediatamente en célebre y rico. ¡Idiotez! Habrá sido cierto en otro tiempo. Pero las cosas han cambiado mucho en sólo medio siglo. Entonces, se podía hacer fortuna en el teatro lírico, ya que ese teatro existía todavía. Así vivieron Massenet, en Francia, Richard Strauss, en Alemania, y Puccini, en Italia. Considere que, por contrato, Massenet ganaba 150.000 francos en un año, o sea una treintena de nuestros millones de hoy. La misma suma se le atribuyó a Verdi para *Aída*, compuesta para la inauguración de la Opera del Cairo. Esto nos parece un sueño... ¡Nosotros sólo conocemos carniceros o contratistas capaces de cobrar semejantes tesoros!

Hoy, son pocos los que escriben todavía para la escena. La ópera es un género que agoniza. Quedan las sinfonías, sonatas y otras bagatelas. ¡Si se conocieran los insignificantes derechos de autor que retribuyen ese género de actividad! ¿Se sabe acaso que Gabriel Fauré, Director del Conservatorio, Comendador de la Legión de Honor, no había podido, a pesar de su celebridad, reunir la suma de derechos de autor necesaria para ser admitido en calidad de socio definitivo en la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música? Esto puede hacernos reflexionar.

A. H. — Tomemos como ejemplo la audición de una gran obra para coro, solistas, órgano y orquesta en el Palacio de Chaillot. Me refiero, bien entendido: a la obra de un hombre cuya reputación está ya cimentada. Los gastos de alquiler de la sala, los gastos de publicidad, las diferentes tasas impositivas suman un total tan elevado que aunque la sala estuviera repleta, la operación dejaría como saldo un déficit muy importante. No olvidemos que el Estado sigue percibiendo tasas que anulan toda posibilidad de equilibrar un presupuesto. El mismo Estado subvenciona asociaciones, agrupaciones, y tales o cuales manifestaciones. ¿Por qué tanta generosidad? Porque dejando hundir esos organismos, el Estado perdería una suma muy superior a la economía de la subvención. En definitiva, el Estado gana por todos lados.

B. G. — Sus argumentos son tan sombríos que yo me pregunto si usted no los impulsa adrede hacia lo peor.

A. H. — Para sacarlo de la duda, le voy a dar cifras, pero antes me perdonará por ponerme de ejemplo. Imagine que yo compongo una sinfonía, o un oratorio con coros, según mi detestable costumbre. Me pongo a trabajar. ¿Qué origina en mi frente ese gesto preocupado? ¿Qué estaré buscando? ¿Temas? Pero no. Me digo: "¿Esto se tocará algún día? ¡Hum! ¿Editado? ¡Oh! ¡Oh! ¿Se volverá a ejecutar? ¡Eso jamás!". Escuche cuál es más o menos mi monólogo ante el papel pentagramado:

"Veamos, tengo todavía trabajo para... pongamos: tres buenos meses. Después, habrá que hacer la orquestación: cinco meses, trabajando sin descanso. Por fin termino. Escribo el último calderón... ¡pero las dificultades recién empiezan! Sí, iré a mostrar esto a Desormière o a Paray. Uno o dos años de espera entre sus papeles, es el tiempo de prueba de rigor; las obras maduran así, como las peras en la frutería... Por fin, un buen día, el Comité aprueba la maravilla.

"Pero al día siguiente, el feliz mortal que va a dirigir la obra maestra me convoca. Está pensativo. ¿Será el adagio con coros que le fastidia? ¿Se propone protestar contra el compás de 5/4? No. Me lleva hacia su escritorio y, delante de mis ojos, hace una suma. ¡Cifras! ¡Siempre cifras!

"—Necesitaremos por lo menos seis ensayos de coros.

"—Perfecto.

"—Seis ensayos de coros... ciento veinte coristas a seiscientos cincuenta francos por servicio; más un ensayo general y una ejecución: en total, seiscientos veinticuatro mil francos.

"—¡Conforme!

"—Tres ensayos de orquesta (ochenta músicos), más el ensayo general, y la ejecución, la paga del director, gastos imprevistos: setecientos quince mil francos — valoración adicional de veinticinco por ciento para impuestos sociales y fiscales.

"—¡Eh!

"—La sala (ensayos y concierto): ciento sesenta y cinco mil; la publicidad: cien mil como minimum; los honorarios del organizador: cincuenta mil. En total, un millón seiscientos cincuenta y cuatro mil de gastos que hay que comprometer.

"—¿Tanto?

"—Sobre una buena sala, en la Chaillot, se puede contar una entrada de ochocientos mil francos; pero hay que descontar las tasas y los derechos de pobres (16.25 %), los derechos de autor (8.80 %). De la recaudación deduzcamos doscientos mil cuatrocientos. La entrada neta llegará a quinientos noventa y nueve mil.

"—¿Nada más?

"—Espere, no es todo; hay que contar trescientos mil de cargas sociales y fiscales sobre la paga de los coristas y de los instrumentistas. La entrada neta será, aproximadamente, de doscientos noventa y nueve mil; lo que da un déficit de

un millón seiscientos cincuenta y cuatro mil menos doscientos noventa y nueve mil, igual a un millón trescientos cincuenta y cuatro mil cuatrocientos.

"—Usted está en buenos términos con Bellas Artes? Tendrá que pedirles usted mismo que hagan un esfuerzo... Naturalmente, será difícil...

"Un millón trescientos cincuenta y cuatro mil... un millón trescientos mil, quizá, economizando en los gastos... Un millón trescientos mil, pesadilla cuyo refrán monótono impone su ritmo a mi trabajo de galeote... Un millón trescientos mil: una sola ejecución... Un millón trescientos mil: obsesión, que me hace prestar oídos a las proposiciones de un capitalista cinematográfico... Un millón trescientos mil: dejemos de lado nuestro oratorio y pensemos en cosas serias: un film, dos films... el nombre sobre la pantalla en el tiempo de un relámpago, una música bien discreta, cuidadosamente "camouflée", que no llame la atención: no asustemos al público. ¡Y todo en orden!".

*
* *

B. G. — Supongamos que el autor sea también director de orquesta y que dirija personalmente.

A. H. — Eso no modificará el equilibrio inestable de presupuesto. Le citaré otra vez mi caso personal. Me ha ocurrido, un día, después de un concierto de los más "brillantes", disminuídas las diferentes tasas, de encontrarme en posesión de una suma ¡que no habría permitido pagar el transporte del piano, de la casa Pleyel al Palacio Chaillot!

B. G. — ¡La gloria es el sol de los muertos y la fortuna su consolación!

A. H. — Esa consolación póstuma sólo dura un medio siglo. Cincuenta años después de la muerte de un compositor,

sus descendientes no perciben más ningún derecho. Las obras caen en el dominio público: todo el mundo puede ganar su vida con una obra, *menos los parientes del autor.* Un banquero deja su banco a su hijo o a su nieto: queda en la familia. Pero en el dominio del espíritu, el Estado no admite la herencia. ¡Imagine las sumas prodigiosas obtenidas en Austria gracias a las óperas de Mozart! ¡O bien en Alemania, con motivo de la multiplicación de festivales! Una vez más, los únicos excluídos de esos beneficios son los herederos del autor.

Para el público, este "dominio" que le pertenece es un engaño, una burla, como lo han demostrado muy bien juristas eminentes, Paul Berthier, Jacques F. Chartier y León Bérard. Un sólo ejemplo. Cuando se ejecuta en la Opera o en el Teatro Francés una obra perteneciente al dominio público, ¿el precio de las localidades disminuye correlativamente? ¿Debemos pensar entonces que se paga únicamente a los intérpretes y que la obra no merece nada? Bach y Balzac están en el dominio público: trate de procurarse las obras completas, le costarán más caras que las de los autores vivos. El papel, la tinta, la encuadernación, eso es lo que hay que pagar. El pensamiento del autor no vale nada, materialmente hablando: ¡se lo dan por añadidura!

B. G. — Por consiguiente, los muertos no están mejor recompensados que los vivos: ¡desconsoladora constatación!

A. H. — El caso del joven compositor es completamente trágico. Si acaso una de sus obras la ejecuta en primera audición una asociación de conciertos, se ve obligado a proveer *gratuitamente* el material de orquesta, lo que representa, a falta de una considerable suma de dinero, días y noches de trabajo. Los derechos de autor se calcularán proporcionalmente a la duración de la obra. Si este joven se hace célebre, sus derechos no seguirán la curva ascendente de su reputación. ¡Es desalentador! Por cierto, los más grandes pintores

han vendido por algunos francos sus telas, al principio de su carrera. Pero al fin de la misma, el precio había cambiado, llegando a veces a sumas vertiginosas. Nada parecido para el desgraciado músico.

B. G. — ¿Tal vez se desquite con el número de conciertos?

A. H. — Las ejecuciones de obras modernas son generalmente raras... Podría citar el caso de un célebre compositor, miembro del Instituto, del cual se ejecutó por primera vez una sinfonía con mucho éxito; sin embargo, la segunda ejecución sólo tuvo lugar treinta años más tarde... Agreguemos a esto que el compositor, como todo trabajador intelectual independiente, está maltratado por el fisco con particular injusticia. No solamente paga sus impuestos como todo el mundo, sino también todas las recaudaciones que se efectúan a la entrada de la sala de concierto —que podrían permitirle, si no ganar, por lo menos atenuar el déficit—, constituyen un primer impuesto que le retienen por adelantado. Hasta estos últimos años, el régimen de la doble imposición hacia que una obra ejecutada en Inglaterra estaba primero sometida a la *income-tax*. El resto, girado a la Sociedad de Autores, que retenía naturalmente su comisión habitual, se entregaba en seguida al autor; quedando a su cargo el pago del impuesto a las profesiones liberales y del impuesto a la renta. En algunos casos, no le quedaba más del 1 % del derecho inicialmente retenido. Estas sumas llegan por otra parte con retrasos de varios años. Con las últimas leyes, que tienen por objeto impedir los cambios entre países, para arruinar con mayor seguridad la Europa, estos atrasos se acrecientan(1). Otros países, en cambio, se abstienen fríamente

(1) ...Entretanto las exageraciones de la burocracia han tomado una forma verdaderamente grotesca: un material de ejecución mandado, por ejemplo, de Suiza a Francia debe pagar los derechos de aduana a la ida y a la vuelta; las partituras que pasen de Suiza a Alemania, para simples correcciones,

de pagar los derechos de autor. Existe, sin embargo, una Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, que lucha enérgicamente en favor de una distribución equitativa en todos los países del mundo. Si los autores y compositores pudieran obtener la legítima remuneración de su trabajo, harían menos triste figura. Pero, ¿cómo luchar contra una expoliación de bienes legalmente organizada?

B. G. — O *infortunatos nimium*...

A. H. — ¡La poesía, aunque sea latina, sólo suavizará muy moderadamente mi amargura!

---

están igualmente sometidas a los mismos derechos. A estas mezquindades se
agrega la tendencia de algunos Estados a tomar como pretexto los derechos de
aduana o falta de divisas para establecer directivas en el dominio del arte y
de las ciencias.

"Los artistas que habitan en Suiza soportan, ahora como antes, el sistema de
impuesto al lugar de procedencia, siguiendo con esto el ejemplo de Inglaterra,
de Ciertos Estados de Commonwealth, de Estados Unidos, de Austria, etc....
Lo que ocasiona una doble imposición insoportable. Las sumas netas de dere-
chos de autor o las que tienen por origen los conciertos de intérpretes suizos
en Inglaterra están sometidas primero a un impuesto de lugar de procedencia
de 45 % aproximadamente; del 55 % que queda se debe descontar además
los impuestos suizos, de modo que un artista puede considerarse muy feliz si
al fin le queda algo que valga la pena."

(Copiado del Boletín de la Asociación de Músicos Suizos. Informe del Comité sobre el ejercicio de 1950.)

IV

DRAMAS Y MISTERIOS DE LA EDICION

"Componer una obra maestra no es nada: ¡hacerla editar es todo!"

(Stendhal).

¡Qué abismo entre la edición literaria y la edición musical! Hacer editar un libro es cosa relativamente fácil. Hacer grabar una partitura es un drama. ¿Por qué esta diferencia?

A. H. — Siempre la cuestión de la oferta y la demanda. Y, se compran cada vez menos partituras musicales. Para esto existen varias causas. Primero, la lectura de la música moderna se ha vuelto muy difícil. Esta dificultad creciente ha desalentado al aficionado, que tenía como pasatiempo favorito, la lectura en el piano. Hace cincuenta años en todas las casas burguesas donde había un piano, habríamos encontrado, sin duda, *Carmen*, *Fausto*, *Manon* y *Werther*. Después de Pelléas, ¿para qué adquirir enigmas ilegibles? ¿Para qué tomarse tanto trabajo, cuando tenemos la radio, dócil, inagotable; más rica que cualquier biblioteca? ¡No hagamos competencia al virtuoso que oiremos esta noche, por la radio! ¿Cómo pueden los aficionados, dedicarse al estudio de un cuarteto de Schoenberg, cuya lectura y ejecución son igual-

mente arduas? ¡Tan ardua que la venta de tales partituras es, prácticamente, nula!

B. G. —¿Aunque el autor sea ilustre?

A. H. —No dude usted. Por cierto, en virtud del impulso adquirido, y de un respeto convencional, existen sobre la superficie del globo, cuatro o cinco compositores de quienes el editor dice: "¡No tengo más remedio que publicar su cuarteto o su quinteto!".

G. B. —¿El editor es un mecenas o un hombre de negocios?

A. H. —Puede y debe ser las dos cosas. El mecanismo financiero de la edición musical es muy sutil. Tomo un ejemplo: el del editor Sénart, que publicaba cada tres meses bajo el título "La Música de Cámara", una colección con una sonata para piano y violín, una sonata para piano y violoncelo, un trío o un cuarteto con piano, y algunas pequeñas piezas para piano. Por un precio excesivamente módico se abonaba a esta publicación como a una revista.

B. G. —¿El negocio prosperó?

A. H. —¿Lo dice usted en broma? La búsqueda de los autores era casi tan laboriosa como la caza de los abonados. Era imposible encontrar todos los años cuatro sonatas de violín, cuatro sonatas de violoncelo, cuatro tríos o cuartetos, no digamos excelentes, pero que valieran la pena de editarse, ¡qué tarea! Rápidamente, a falta de manuscritos, Sénart tuvo que aceptar textos de un interés discutible. El autor mediocre que aparecía con su sonata bajo el brazo, resultaba un salvador.

B. G. —En cuanto a los abonados...

A. H. —Se decían: "Prefiero comprar un poco más caro las sonatas que me gusten...".

B. G. —¿Qué obras proporcionan las mejores entradas a los grandes editores: Durand, Leduc, Lemoine, Salabert, etc....?

A. H. — En primer lugar, las obras didácticas, los tratados, los solfeos —es increíble la cantidad de solfeos que pueden venderse—, los libros de ejercicios de piano y de violín; y por último las obras clásicas revisadas por personalidades eminentes. Chopin, revisado por Cortot, está a la cabeza de todo lo que se vende en este género.

Al margen de su importante archivo de obras sinfónicas, Salabert ha sido siempre la casa más importante para la edición de música ligera: canciones y operetas. El éxito de una canción permite la edición de una sinfonía. De este modo la "pequeña música" ayuda a vivir a la "grande". Per [illegible] la música comercial es más remuneradora que la otra en determinado momento, es también la que desaparece primero generalmente. Casi todos los años, su repertorio se renueva y es naturalmente menos gravoso renovar una canción popular que una ópera o un concierto.

Esto permite encarar la edición de obras de grandes compositores de genio que todavía se divierten escribiendo sonatas y sinfonías.

B. G. — Tomemos un ejemplo: usted compone una sinfonía para gran orquesta; es muy bien recibida, elogiada por la prensa, dirigida por un gran director, considerada por sus colegas: ¿no es acaso el summum de la consagración? Usted lleva su sinfonía al editor. ¿Qué es lo que sucede?

A. H. — Admitamos sus hipótesis agresivas: pero, por favor, no me tome siempre como único ejemplo. Tengo la suerte de conocer editores que son también mis amigos y que concluyen por hacerme creer que la entrega de mis manuscritos colma sus deseos. Esto les cuesta muy caro, sin embargo, a causa de la escasez de mano de obra especializada.

Los fondos invertidos inicialmente sólo podrán cubrirse después de largos años, siempre que el autor sea conocido y ejecutado en el extranjero. Si todo marcha bien, los hijos del editor empezarán a percibir los beneficios, a menos que el

autor no muera demasiado pronto, porque, cincuenta años después: ¡al dominio público! He hablado del extranjero, porque es del extranjero que los fondos vendrán al redil. En el país nativo del gran hombre, se considera muy natural solicitar la cesión gratuita del material. En el extranjero, tienen una concepción más normal de las cosas. En América sobre todo, las percepciones son muy considerables, a causa del número elevado de asociaciones de conciertos y de orquestas de universidades. Agreguemos que el cambio es favorable. En estas condiciones, la edición musical deja de ser una quimera; se convierte en una realidad en el aspecto comercial.

Existe además otro obstáculo, de orden material, para la venta de la música: es el formato tan poco cómodo de esos cuadernos delgados, frágiles, que llegan siempre rotos. Los que poseen una biblioteca saben a qué punto es difícil ordenarlos. Además, esas pocas hojas cuestan precios exorbitantes a causa de los reducidos tirajes. Por otra parte, los intercambios internacionales están casi paralizados por los obstáculos que ofrecen las aduanas y las Oficinas de Cambios, cuyo rol es el de arruinar todo el mundo. De este modo, los derechos pagados para la ejecución de una obra llegan al editor o al autor con un atraso considerable. Ya he dicho esto en el capítulo precedente.

B. G. — Afortunadamente, el disco...

A. H. — Sí, el disco se beneficia de una inmensa difusión. Pero está sometido a los mismos reglamentos de intercambios internacionales. Es casi imposible exportar a América los discos franceses: los derechos de aduana son demasiado elevados.

B. G. — La pequeña partitura...

A. H. — La partitura de bolsillo es, en efecto, muy cómoda. Se vende bien. En el extranjero sobre todo, los jóvenes constituyen bibliotecas de pequeñas partituras, y al mismo tiempo discotecas. En esa forma pueden conocer bien las obras.

B. G. — Volvamos a la edición propiamente dicha y encaremos el caso de un compositor que, sin haber llegado a la celebridad, acaba de componer una obra reconocida como excelente. ¿Qué puede suceder?

A. H. — Primero, la hará ejecutar. Las dificultades que hay que vencer para obtener una primera audición —generalmente sin mayores consecuencias— son menores que en otros tiempos. Antes, sólo existían en París tres orquestas. Su repertorio era desesperadamente clásico. Un compositor de la generación precedente me decía que en determinado momento sometió una obra a Colonne aspirando a que fuera ejecutada en primera audición. Colonne la examina, la rechaza y la devuelve diciendo al autor: "Lo que me molesta es que, si yo no se la ejecuto, nadie se la ejecutará...". En nuestros días, la radio ofrece una tribuna importante: además, a veces, ayuda a los compositores tomando a su cargo la preparación del material de orquesta. En algunos casos lo recompensa también por su trabajo...

B. G. — ¡Qué maravilla!

A. H. — Para la edición de la obra ya es otra cosa. Hoy ya casi no se edita. Y la policopia o la fotocopia son también muy costosas. De modo que, nueve veces sobre diez, la obra, aunque excelente, permanece desconocida. Si una orquesta extranjera desea ejecutarla, ¿qué puede hacer el autor? ¿Copiará él mismo su partitura o pagará el gasto que significa la copia del material? En el primer caso, es un sacrificio de tiempo; en el segundo, un sacrificio de dinero. Un hombre del oficio necesita X horas de trabajo para establecer el material de una sinfonía para gran orquesta. Perder X horas o gastar X millares de francos: la alternativa es sombría. Separarse de su manuscrito es abandonar su hijo: ¡es algo que naturalmente, ni siquiera puede tomarse en cuenta!



B. G. — ¿Cómo se establece un contrato entre el compositor y el editor?

A. H. — En general se ha adoptado el sistema más ecuánime, aceptado también por la edición literaria: el de la regalía o porcentaje sobre el ejemplar vendido. El porcentaje no pasa nunca el total de 10 %, del que hay que deducir 2 % para los ejemplares deteriorados: el derecho se reduce por lo tanto a 8 %. Cuando el compositor tiene una gran notoriedad, el editor le concede, en general, una prima o una suma adelantada sobre los porcentajes futuros.

B. G. — Para fijar la idea del lector, más familiarizado con la literatura que con la música, comparemos un músico y un hombre de letras —por ejemplo Oliver Messiaen a Hervé Bazin —¡aunque, el *Banquete Celeste* sea más constructivo que *Víbora en la mano*!—. Se han tirado de *Víbora en la mano* 150.000 ejemplares, mientras que los *Preludios* de Messiaen, compuestos en 1928, tuvieron una tirada de 500 ejemplares, y recién empezaron a venderse, difícilmente por otra parte, en 1946, después del éxito de *Pequeñas Liturgias*. ¡Se necesitaron pues, diez y ocho años para que Messiaen, compositor notable y hasta célebre, vendiera algunos ejemplares de sus encantadores *Preludios*!

A. H. — Le citaré también el caso de un joven pintor, totalmente desconocido que, en su primera exposición, ganó más de 100.000 francos, en una época en que el franco tenía un valor superior al de hoy. Considere usted, en comparación, que Messiaen tiene una reputación mundial, que ha sido invitado para ir a América, que ha tenido encargos importantísimos. Su nombre es ilustre, es profesor en el Conservatorio, y sin embargo... Y usted me dice que yo exagero cuando compadezco a los músicos. En apoyo de mi tesis y a título de ejemplo, he aquí un pequeño cuadro, establecido por las ediciones Durand. Indica la tirada y el ritmo de venta de algunas piezas de música contemporánea:

Autor	*Obra*	*Instrumentos*	*Número de ejemp. y fecha 1ra. edición*	*Agotada en*
Debussy	Premiere Arabesque	Piano	400 ej. 1891	1903
	Children's Corner	Piano	1000 ej. 1908	1909
Ravel	Histoires Naturelles	Piano y canto	500 ej. 1907	1913
	Ma Mere l'Oye	Piano a 4 manos	500 ej. 1910	1912
	Bolero	Piano (reduc.)	2000 ej. 1929	1929
Messiaen	Huit Preludes	Piano	500 ej. 1930	No agotada
Milhaud	II Suite Symphonique	Partitura de orquesta	100 ej. 19	No agotada

Se han necesitado doce años para vender cuatrocientos ejemplares de *Première Arabesque*, de Debussy, que tocan todos los pianistas. Que dos mil ejemplares de una obra maestra, popular como el *Bolero de Ravel* (en su versión pianística, es decir la más accesible, sino la más atrayente) se vendan en un año, es un hecho sin precedentes en los anales de la edición musical... Sin embargo, pensemos en Proust y Maurois: ¡cuánto más favorecidos están los hombres de letras que los músicos!

B. G. — Si no me equivoco, un joven compositor se encuentra ante el siguiente dilema: "Consiga que editen sus obras, y usted será conocido" —"Hágase conocer y yo editaré sus obras".

A. H. — La vieja fórmula tiene siempre fuerza de ley.

No hay ninguna relación entre la reputación de ciertos músicos y sus recursos financieros. Conozco algunos de quienes no se vende nunca un ejemplar; mientras las revistas musicales extranjeras (en Francia ya no existen) les acuerdan la aureola de innovadores no apreciados.

B. G. — El ardor con que se comenta un libro recién aparecido, no es necesariamente consecuencia directa de su tirada. Que quinientas personas compren una obra, que otras treinta adquieran una partitura, es lo suficiente para alimentar la discusión, y hasta la polémica. Pensemos en los francotiradores, en todos aquellos que polemizan sin haber leído una línea del romance o de la partitura...

A. H. — Quedemos en el plano material. Es seguro que la *Série Noire* produce a M. Gallimard mucho más dinero que las obras editadas de los académicos a la N. R. F.

B. G. — Del mismo modo, en música, un gran sinfonista "produce" menos a Mme. Salabert que un horrible industrial, como...

A. H. — Nada de nombres, ¡por favor! Por otra parte, para ser realmente equitativos, digamos que el industrial es sólo momentáneamente "interesante". El porvenir pertenece al compositor serio..., no... ¡no se ria!

B. G. — Ante los obstáculos que dificultan la edición musical, cabe preguntarse si existen hombres cuyo talento no ha encontrado la ocasión de revelarse?

A. H. — No lo creo. Hay tantos premios, concursos, audiciones de prueba que el talento desconocido, cercado por todas partes, debe un buen día, ser descubierto... ¡a pesar suyo! A menudo, los concursos se declaran desiertos porque el nivel de las obras presentadas es por demás inferior. Y los músicos de cierto rango no desean exponer en esa forma su reputación.

B. G. — Lo lamentable es que el talento, aunque se destaque, se encuentre tan raras veces acompañado por la fortuna.

A. H. — Nuestra tristeza, es que: existen en Francia, varias centenas de escritores de notoriedad diversa, que viven de la edición de sus obras. Y esto es normal. Casi todo el mundo sabe leer un libro, pero son pocos los que saben leer música. Seguramente no hay diez compositores cuya situación pueda compararse a la de sus colegas de la pluma.

B. G. — ¿Diez? ¿En Francia o en el mundo entero?

A. H. — Digamos una docena sobre la superficie del globo. No es muy brillante... Ya ve usted en qué fuentes auténticas se alimenta mi espíritu pesaroso. Es necesario, en esto como en otras cosas, elegir entre el optimismo o la lucidez...

V

CUESTIONES DE OFICIO [1]

"Un editor me pidió que escribiera un libro sobre la técnica en pintura. Lo escribí. Leyéndolo luego, aprendí a pintar."

(Salvador Dalí).

En un estudio que se titula MI OFICIO, hay que tener el coraje de referirse a todo lo que toca a dicho oficio, incluyendo las cuestiones un poco técnicas que tienen gran importancia para los especialistas. Aquellos que no se interesen por ellas pasarán este capítulo: un libro no es como una sinfonía que hay que soportar integralmente. Como decía el amable Duvernois: en una novela, las descripciones sólo figuran para que el lector se ejercite en pasarlas por alto.

Hablaré aquí de anomalías, de incoherencias, de lo desusado en la notación musical, todas cosas muy defendidas por los viejos conservadores de la enseñanza. Se sienten tan orgullosos de saber algo, esos viejos profesores encargados, en todos los rincones del globo, de hastiar a sus alumnos de la música; y cada vez más soberbios con su ciencia, a

(1) Aquí, como también un poco más adelante, he monologado. Pido disculpas. (*Nota del autor.*)

medida que ésta se presenta con mayores dificultades en su aplicación.

Personalmente, tuve oportunidad de participar en la polémica motivada por la notación de Nicolás Obouhov, que yo persisto en juzgar muy oportuna. Lo que me condujo a la correccional.

La música más simple es ya difícil para leer. ¿Para qué complicarla todavía con absurdas convenciones? "Para alejar a los estúpidos", replica Satie, que se ha divertido en poner en clave de *sol* lo que debía estar en clave de *fa*, y recíprocamente, en su *Uspud*, "ballet cristiano con un personaje". Los "estúpidos" encontrándose en gran mayoría, *Uspud* ha quedado justamente desconocido.

Se ha reprochado principalmente a Obouhov tomar como base los instrumentos de teclado —piano, órgano, celesta, clave— y el hecho de utilizar el mismo signo para escribir el *fa sostenido* y el *sol bemol*, por ejemplo. Gran indignación en las filas de las altas competencias. ¿Qué sucederá entonces con esa famosa *coma* que establece todavía una diferencia entre el *sol bemol* y el *fa sostenido*? Su desaparición provocaría la desaparición de los "ethos", según parece. Nunca he conseguido una contestación precisa que satisfaga mis preguntas, por la buena razón que, en todas las partituras de orquesta, se puede encontrar a cada momento una nota con bemol doblando una nota con sostenido. De este modo, la misma melodía, tocada por un clarinete en *si bemol*, estará escrita en *sol bemol*, mientras que el violín la doblará, tocará en *fa sostenido*. Ejemplo: en el acorde final de *Tristán*, las trompas en *fa* tocan *si bemoles* y *re bemoles*, mientras que el resto de la orquesta ejecuta en *si mayor*. Nadie se ha escandalizado de esta pretendida alteración de la ortografía fonética. Se olvida deliberadamente que el signo escrito no es más que una convención que permite la ejecución de las obras. Los literatos, menos rigurosamente escrupulosos, uti-

lizan la estenografía y la estenotipia. ¿Cambia esto en alguna forma el pensamiento que expresan? Los sacerdotes de Euterpe exigen, por el contrario, que para indicar un mismo sonido, nos obliguemos a emplear cuatro signos diferentes: el *sostenido*, el *bemol*, el *doble sostenido* y el *doble bemol*. ¡Observe cómo esto es simple y lógico!

Sin insistir sobre el particular sólo mencionaré, de paso, el hecho que, hasta la época de Beethoven, el violoncelo, cuando subía al registro agudo usando la clave de *sol*, sin haber empleado primero la clave de *do*, se escribía a la octava superior del sonido real. ¿Por qué? Misterio y tradición, que hoy, afortunadamente, ha desaparecido.

Análoga observación puede hacer para la notación de los coros en las cuatro claves (tres de *do* y una de *fa*): d'Indy las utilizaba todavía. Pero esta complicación estaba reservada a la partitura de orquesta, sin duda para la información de los maestros. Se transcribía en clave de *sol*, para la reducción de piano.

¡Simplificación, lógica, economía!
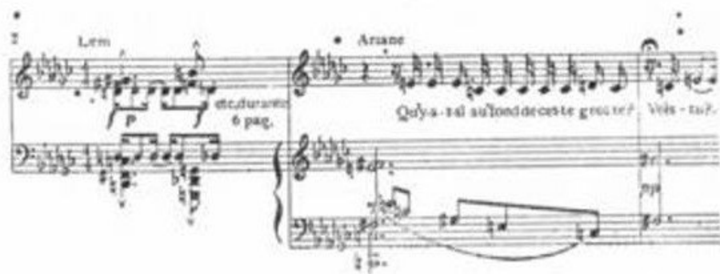


Otra anomalía, que complica inútilmente la lectura es, la que llamaría "escritura negra", de la que encontramos ejemplos entre los más grandes maestros, Bach, Beethoven, etc. . . . Las variaciones de la sonata op. 111 *Adagio semplice*, ¿no habría ganado con una notación menos complicada que esta?



Pero "lo que está hecho está hecho", como dice Lady Macbeth. ¡Yo deseo únicamente convencer a nuestros futuros Beethoven!

En la música clásica, que modulaba relativamente poco, se había establecido indicar, al principio de los pentagramas, las alteraciones —sostenidos o bemoles— características del tono principal. Sin embargo, en una época todavía reciente, en que las modulaciones eran continuas, grandes maestros han permanecido fieles a esta antigua costumbre. Así en *Ariane et Barbe-Bleu*, de Paul Dukas (que no era por cierto un bromista), leemos, al principio del segundo acto, una armadura de seis *bemoles* en la clave, cuya existencia se olvida a continuación, quedando ahí pendientes como salchichones abandonados, mientras las notas se alteran según sea necesario con un *sostenido* o un *becuadro*. Grabando alrededor de noventa y ocho signos por página, inútiles e incómodos:



Por otra parte, algunas páginas más adelante, los *bemoles* dan su lugar a una armadura de *sostenidos* y, en seguida, se agregan las notas *bemoles* intempestivos:

3

Très lent

Ariane

El - les sont là!

Ygraine
Mélisande

(bouche fermée)

Otra observación de pedante. En la época del *bel canto*, estaba de moda extender cada sílaba sobre dos o varias notas. Pero hoy, nos contentamos generalmente con una nota por sílaba. Sin embargo, se ha conservado, piadosamente, la costumbre de notar el canto en corcheas o semicorcheas separadas, sin unirlas por una barra, como se acostumbra en la música instrumental, lo que corta la visibilidad de los tiempos y ocasiona constante confusión a los cantantes, cuyas cualidades solfísticas son a menudo limitadas. Es indiscutible que esta notación:

4

El-les sont là! Nou-rri-ce, nou-rrice où est-tu?

es más clara que esta:

5

Se encuentran cien ejemplos más típicos todavía en las partituras modernas.

Los obstáculos que aumentan sin cesar y dificultan la lectura de la música contemporánea deberían incitar a los compositores a buscar la escritura más racional. Algunos lo han comprendido; otros ponen una especie de pueril coquetería en agravar las dificultades de lectura. Con ello, hacen daño, no solamente a sus propias obras, alejando de las mismas a los aficionados y a los profesionales, sino también a la música moderna en general. Así, Olivier Messiaen, cuyas partituras no pecan ciertamente por exceso de simplicidad, ha descubierto una nueva complicación de escritura, de la que no ha podido explicarme la razón. Cuando desea ligar dos acordes, no marca la ligadura al iniciarla, lo que sería lógico, sino únicamente al llegar al nuevo acorde. Entre esos dos acordes se da el caso de dar vuelta la página: hay que estar dotado de singular perspicacia para adivinar que el segundo acorde está ligado al primero y no debe ser articulado.

Y ahora llego al problema de los instrumentos transpositores que, en nuestra época, son anormales, porque todos estos instrumentos son cromáticos y es inadecuado asignarles un tono de preferencia a otro. Se sabe el origen de esto. Antes de la invención de los pistones y de las piezas de recambio, una trompa o una trompeta no podía hacer sonar naturalmente más que los armónicos dados por el largo respectivo de sus tubos. Esos instrumentos se encontraban entonces en *mi bemol* o en *mi becuadro*. Con la ayuda de la mano se tapaba el pabellón y los sonidos producidos en esa forma completaban como podían la escala del tono. Para disimular el inconveniente de los sonidos tapados, diferentes de los sonidos naturales, los compositores tomaron la costumbre de escribir cada instrumento sobre una base de tono diferente. La partitura, como ya dice Gevaert en 1885, ofre-

cia una lectura laboriosa. Pero hoy, dando el instrumento con igualdad todos los sonidos cromáticos, ¿por qué se conserva el viejo sistema? Todos los ejecutantes de trompa tocan actualmente con el mismo largo de tubo, que es el que corresponde a la trompa en *fa*. ¿Por qué en *fa*? A causa de su fundamental, que ya no tiene la menor importancia, puesto que está seguida de toda la escala cromática. ¿Por qué no se escribe la parte de trompa en sonidos reales, en *do*, como se hace con la flauta o el trombón? En lugar de esto, se ha agregado una complicación tonta. Si se usa la clave de sol, debe leerse la notación a la quinta inferior, y a la cuarta superior si se usa la clave de *fa*. Widor ha señalado esta convención ridícula, hace treinta años, en su *Tratado de Orquestación*: "Supongamos dos trompas al unísono. Si la primera toca en clave de *sol* y la segunda en clave de *fa*; el unísono que percibe nuestro oído estará notado a la octava para nuestra vista. ¡Oh! ¡triunfo de lo ilógico! ¿Por qué no hacer que la clave de *fa* sea la continuación natural de la clave de *sol?*" ¡Sería demasiado simple, seguramente!

En los *Nocturnos* y el *Mar*, Debussy escribe todavía las trompetas en *fa*. Le pregunté al primer trompeta de la Opera con qué instrumento ejecutaba esas obras: "Tocamos todo con la trompeta en *do*", me contestó. "¿Pero leyendo en las partes en *Fa?*" —"Sí, ¡qué quiere usted, transportamos!" Y Durand y Compañía continúan imperturbables, grabando partes para el instrumento en *fa*, que ya no existe.

¡Simplicación, lógica, economía!



Los mismos problemas se presentan y las mismas tonterías se reproducen cuando se trata de los clarinetes, de los saxófonos y del corno inglés. La raíz del conflicto es, en este

caso de origen militar. Los soldados pertenecientes a las bandas tenían ya mucho trabajo para aprender la clave de *sol*. En esa época, a iniciativa del genial Sax, se escribía todo en dicha clave. Lo que en la partitura da resultados cómodos. Se puede ver un saxófono-bajo o un tuba-contra-bajo escrito como un violín-solo de un concierto, con líneas adicionales sobre el pentagrama. Repito: quizá eso tuviera su razón de ser hace cien años; ¡pero en nuestros días!

Ustedes encontrarán, entre los virtuosos de la batuta, directores que les afirmarán: "Una partitura escrita por completo en *do* es para mí ilegible, a tal punto tengo la costumbre de leer los instrumentos transpositores...". Contestadles con calma: "Entonces, toda una serie de obras clásicas le están vedadas porque, a menudo, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Lizt y otros han notado los clarinetes y las trompas en *do*. Usted no puede por lo tanto leer esas partes... ¿O quizá no se dió usted cuenta al estudiarlas que estaban, ellas también, en *do*?" Si quieren divertirse, pongan sobre el pupitre algunas partituras de la época meyerbeerina en las que se encuentran las cuatro partes de trompas tocando, por ejemplo, la primera en *si becuadro* agudo, la segunda en *fa*, la tercera en *mi becuadro*, la cuarta en *si bemol* grave: pidan entonces a los conservadores de las sanas tradiciones que las reduzcan en el piano. ¡Les prometo que tendrán sorpresas muy divertidas!

Tratemos de ser claros lo más posible. Schönberg y Prokofieff han sido los primeros en renunciar a estos conceptos desusados. La partitura es una fotografía sonora y no la imagen de un jeroglífico. El sonido anotado debe ser el mismo que escuche nuestro oído, cualquiera sea la escritura empleada para dichos instrumentos. Revisemos las costumbres que ya no tienen hoy razón de existir.

Todavía tengo presente ciertas quejas expresadas por viejos músicos de orquesta: "Aquí, señor, hay un *sol sostenido*,

pero antes teníamos un *sol bemol*: hay que poner [illegible] lo tanto un becuadro antes del sostenido, para indicar que el *bemol está anulado*". Las innovaciones ponen tiempo para imponerse, en un dominio donde la rutina es dueña.

Por último, desearía llamar la atención de los jóvenes compositores sobre una moda, que dura ya demasiado: la del cambio de compás incesante y abusivo. Muchos grandes maestros lo han usado y abusado. Confundiendo el ritmo y la métrica. El compás debe desempeñar el rol de un mojón kilométrico en un camino. Alargarlo o acortarlo, según las modificaciones del paisaje, es un contrasentido: ¿para qué complicar gratuitamente la ejecución? Los mismos compositores que critican los directores de orquesta, perdidos en ese laberinto de complicaciones inútiles, cuando dirigen ellos mismos sus partituras, transcriben páginas enteras en los mismos compases a fin de evitar posibles catástrofes. Se pueden notar los ritmos más complejos en el cuadro de compases de dos, tres y cuatro tiempos. La ejecución será, sin duda, mejor, sin obligar a los intérpretes a esos cálculos laboriosos que destruyen todo sentimiento de libertad. Por otra parte, ese tipo de escritura en la que el 7/32 se une al 5/1 ya no asombra a nadie. De modo que es inútilmente pretencioso. ¡Simplificación, lógica, economía!



¿Me será permitido además formular algunos votos para lo porvenir? Entonces, declaro que vería con agrado la introducción de los saxófonos y de los saxhorns en la orquesta sinfónica. Esta sigue siempre basada en la formación clásica o romántica. Un clarinete agudo (llamado en *mi bemol)* y una pequeña trompeta (llamada en *re*) son ya instrumentos excepcionales, salvo en las orquestas muy grandes. En cam-

bio, y pido excusas a los ejecutantes, vería sin tristeza desaparecer un instrumento tan ingrato como el contrafagot. Su fuerza en el registro grave es insuficiente, y es blando y pesado en el matiz suave. Un aparato de ondas Martenot lo reemplazaría con ventaja. Las ondas tienen una fuerza, una rapidez de emisión que no pueden compararse con las del tubo de chimenea que emerge de las orquestas y que todos los profanos llaman lógicamente "haut-bois" (alta-madera), a causa de sus dimensiones. Además, un aparato Martenot puede reproducir la mayor parte de los timbres de los instrumentos existentes, y esto en una extensión prácticamente ilimitada; podría por lo tanto reemplazar, en la mayoría de los casos, muchos atriles insuficientes. Reaccionemos con coraje contra la imbécil rutina y el falso respeto de las agonizantes tradiciones.

VI

INTERMEDIO: LA MÚSICA Y LAS SEÑORAS MUNDANAS

"Qué obra maestra es Pelléas: ¡estoy enamorada, exclamó la Sra. de Chambremer!
(Marcel Proust).

Después de una serie de consideraciones más bien desagradables, me parece equitativo manifestar que también existen momentos muy agradables en la existencia de un compositor. En efecto, seres deliciosos la rodean.

En primera línea, me agradaría colocar a las señoras que se interesan apasionadamente por las bellas artes y singularmente por la música.

No tengo la ridícula pretención de escribir el libro que se impone: *Las Grandes Damas y la Música.* Éste exige una erudición que me falta en absoluto y una memoria ayudada por conocimientos históricos que lamento no poseer en forma manifiesta. Lo que podría citar se reduciría a muy pocas cosas: María Antonieta patrocinando a Gluck; Mme. d'Epinay juzgando que el joven Mozart no dejaba de tener talento; la princesa de Metternich obligando a la Opera a

representar *Tannhäuser*; Mme. Verdurin haciendo oir en sus salones la *Sonata* de Vinteuil. En todo caso, esto es suficiente para poner en evidencia la muy laudable actividad del bello sexo.

No insistiré más sobre las admiradoras que rodean con culto ferviente al célebre director de orquesta, al pianista virtuoso, o cuando todavía existía, al tenor dramático cuya garganta provocaba nobles desmayos. En este caso no terminaríamos de enumerarlas.

Las que deseo glorificar, son las amigas escogidas que frecuentan con perseverancia las primeras audiciones, los conciertos confidenciales que sólo pueden existir gracias a la fidelidad de su presencia.

¡Ay! Si se contara únicamente con los hombres, agobiados por su trabajo cotidiano y sus preocupaciones materiales, nuestras salas pronto se verían desiertas o transformadas en habitaciones poco confortables para dormir.

Por el contrario, las mujeres comprenden que tienen una misión que cumplir. Compran localidades, que colocan entre sus amigos, sin ahorrar su tiempo ni su trabajo. Todavía mejor: renuncian durante las horas crepusculares tan favorables, para entregarse a ciertos ejercicios agradables que les proponen —si su edad permite aun esos juegos— jóvenes apuestos (desgraciadamente cada vez más escasos) que no tienen una aversión definitiva por el sexo al cual deben su existencia. Y, ¿para qué? Para asistir en una pequeña sala, recalentada en verano, glacial en invierno, a la audición generalmente catastrófica de horribles combinaciones sonoras, de las cuales tendrán el coraje de decir: "¡Qué interesante!".



Estas encantadoras oyentes se dividen en dos categorías. Las que forman un grupo llegado a la maestría: se las encuentra en todas las ciudades importantes donde dirigen la

opinión con autoridad. Presiden los Comités para Música en décimo de tono, las Sociedades para la glorificación del precursor olvidado. Ofrecen whisky a los críticos musicales para que presten oídos con atención. Prodigan sus más irresistibles sonrisas a los ricos industriales, amigos de sus esposos, a fin de obtener los fondos necesarios para la organización de una función de gala de los "Quindecimalista-antitemáticos". Arrastran, con su encanto convincente, al débil académico y al campeón del mundo en peso pesado. Después de dos horas de aburrimiento que sus invitados disimulan con cortesía, les obligan a expresar su entusiasmo por el arte abstracto.

La segunda categoría brilla por la discreción. Candidatas fervientes esperan en la sombra, pero con impaciencia, el momento de ocupar un lugar entre las elegidas que, con una palabra o una sonrisa, crean o destruyen una reputación. Estas serán amigas atentas para los "jóvenes" (y todos saben que en el reino de la música se permanece "joven" mucho tiempo). Ellas le comunicarán con delicados elogios la impresión de que ya es "alguien", y que la incomprensión de la cual es víctima le iguala a los más famosos. Le presentarán sin cansancio a todas las personas que puedan servirle: desde el empleado de la orquesta al miembro del Instituto. Llevarán su abnegación hasta elogiar sus méritos a la vieja y rica matrona con reputación de pagar el déficit de ciertas empresas. En resumen, ellas le mantendrán, espiritualmente y materialmente, con un desinterés que nunca se elogiará bastante.

Decir que todas estas señoras reúnen competencia y buena voluntad sería quizá exagerado: no pedimos tanto. Su convicción es, en general sincera, por lo menos en el instante en que ellas la expresan.



Desearía, para celebrar sus inagotables gentilezas, contar algunas pequeñas anécdotas personales. Espero que nadie pretenderá descubrir en las mismas una ironía de la que soy incapaz y que, por otra parte, estaría fuera de lugar.

Joven debutante, fuí invitado a uno de esos salones en que han nacido tantas reputaciones, y muy amablemente la dueña de casa, me pidió que hiciera oír una sonata para piano y violín, de la que era autor. Se manifestó un poco sorprendida cuando anuncié que yo tocaría la parte de violín y que una de mis amigas me acompañaría en el piano. Nuestra pequeña audición tuvo una acogida halagadora y la dueña de casa me preguntó con la mayor naturalidad: "Pero, ¿quién hizo la parte de piano?". Confesé tímidamente que era también obra mía. El entusiasmo de mi interlocutora subió de grado: "Ha oído usted, Adhémar, ha hecho también la parte de piano sin saber tocar ese instrumento, es simplemente prodigioso". —"Pero, querida amiga, respondió el marido, es la costumbre". Sin embargo, lo que persistió fué cierta incredulidad, que me sirvió para ser clasificado entre los músicos aburridos, seguramente, pero cuya ciencia no podía ponerse en duda.

En otra ocasión una bailarina (de la Opera, nada menos) prestaba su concurso a una matinée organizada por el Salón de Otoño. Debía bailar un pequeño ballet que André Hellé y yo habíamos compuesto. Pero, naturalmente, una estrella no puede sacrificar a la música moderna su éxito personal. El acto terminaba pues con tres *mazurcas* de Chopin. Al finalizar el espectáculo, una señora que yo conocía se acercó a mí y, estrechándome la mano, exclamó con emoción: "¡Qué encantador es su ballet! ¡Sí! ¡Sí! ¡Se lo aseguro! No me enloquece el principio, pero las tres piezas del final...". "No sabe cuánto la apruebo, señora, y qué demostración de infalibilidad de su gusto: son tres *mazurcas*

de Chopin". Recibí entonces una sonrisa enternecida: "¡Ah! No me equivoco en absoluto... dice usted eso por modestia".

Algún tiempo después, invitado una tarde para comer, a casa de una noble dama que, al verme, exclamó: "¡Querido amigo! He oído el otro día por radio su *Nabucodonosor*: ¡Dios mío, qué maravilla, es una obra maestra, sublime, es...!". Comprendiendo que nos deslizábamos sobre la pendiente de un peligroso error, tenté una rectificación, y tomando aliento, dije a mi vez: "¡Usted quiere decir que ha oído el *Nabucodonosor* de Tarticol y Frisenouille, o de Frisenouille y Tarticol...!".

Se produjo un breve silencio y luego escuché una voz de repente muy tranquila: "¡Oh!, era de Frisenouille y Tarticol... ¡Dios! ¡Qué cosa más aburrida...! ¡Qué espantosa cacofonía...!".

Esto es lo que debe decirse en buena sociedad. Esta señora conocía a los artistas y, mejor todavía, a los músicos. Sabía que nada encanta más a su espíritu que la diatriba contra un colega y que para su oído es la música más suave. ¡Oh, por más que nos esmeremos, estas nobles damas nos darán siempre una lección, aunque la Tour de Nesle ya no exista!

VII

ESPIRITU Y MATERIA

"Las palabras que empleo, son las palabras de todos los días; y ya no son las mismas! Estas flores son vuestras flores, y dice Ud. que no las reconoce. Y estos piés son vuestros piés; pero he aquí que yo camino sobre el mar y que huello sus aguas triunfalmente!"

(Paúl Claudel).

Vamos a hablar ahora de la profesión del compositor. Es una palabra que encierra dos acepciones muy diferentes. Existe la situación material, la manera como puede vivir un compositor contemporáneo y, también, prosperar: ya hemos tratado largamente este aspecto de la cuestión. Y además existe la situación mental que, sin inspirar inquietudes, plantea problemas...

A. H. — El hecho es que para el vulgo, el acto de componer música es una cosa incomprensible. "Entonces, ¿cuando usted compone busca en su piano lo que podrá ser una pieza? Pero, cuando es una pieza para orquesta, usted no puede tocar todas las partes instrumentales al mismo tiempo".

Trato de explicar que la construcción sonora debe hacerse primero en el espíritu, luego anotarlas sobre el papel en

sus grandes líneas: "Pero, ¿sin oír tocar las notas? — Tanto menos para mí, que, por así decirlo, no toco el piano. — ¿Entonces, usted lo tiene que hacer tocar por algún otro? — No, porque es una operación mental que se produce en el cerebro del compositor. No digo con esto que el control de algunos pasajes en el piano sea inútil, aunque más no fuera para ayudar al encadenamiento de los diferentes elementos empleados un poco como falsilla...".

Cuando usted lee un libro, no necesita pronunciar las palabras en alta voz: ellas repercuten en su espíritu. Es el espíritu, el pensamiento que debe crear la música, y no los dedos deslizándose al azar sobre las teclas. Sin embargo, la búsqueda en el piano puede ser fecunda, sobre todo para los compositores hábiles instrumentistas, que practican la improvisación. Schumann repudiaba esta técnica, pero es probable que un Chopin o un Liszt la practicaran. Con ella se pueden obtener resultados excelentes. En este caso, el azar se transforma en inspiración, porque el primer esbozo vuelto a tomar, es retocado, enmendado, y ajustado por la ciencia musical del autor. Admito muy bien el siguiente caso: el compositor sentado delante del teclado ejecuta acordes. Puede de repente sentirse seducido por el encadenamiento de dos o más de esos acordes. Y ellos pueden servirle de base para todo el carácter armónico de una pieza. Berlioz, concebía una línea melódica y buscaba la armonización en su guitarra. Esto explica esa tendencia a la homofonía que le es propia. Bach y los polifonistas debían usar raramente ese procedimiento.

La lectura de un texto musical sin instrumento parece muy dificultoso a los no-iniciados. Un amigo me contaba con admiración que, en un tren, había visto a una cantante aprender su rol, a pesar de la ausencia del piano. Reconozcamos que la lectura de una partitura de orquesta es infinitamente menos fácil que la lectura de un texto literario y que

se necesita un largo entrenamiento para llegar a realizarla. Basta controlar la forma en que algunos directores de orquesta leen esas partituras para constatarlo... Los signos son múltiples y la vista está obligada a recorrer un gran espacio, ya que hay que leer al mismo tiempo la parte alta y baja de una página que tiene una treintena de pentagramas. En el fondo, es bastante normal que se asombren de lo que significa justamente la particularidad de nuestro oficio y que se nos diga: "Entonces, ¿usted mira las notas y oye lo que representan?".

Todo esto no es tan riguroso en la música ligera. Encontramos ahí, frecuentemente, compositores que no tienen ningún conocimiento técnico. Tocan en el piano "aires" que han encontrado y que, a menudo, se oirán después "en todos los labios". Se trata generalmente de piezas más bien cortas, casi siempre en la misma forma: copla-refrán. Esos autores son tributarios de colaboradores que redactan sus improvisaciones, las armonizan, las instrumentan. De un lado está el inventor de ideas, del otro, el técnico que construye la pieza con esas ideas.

En la música de film americano, todo esto ha llegado a ser una tradición. Esta es, por otra parte, perfectamente legítima, porque los hombres que consiguen el hallazgo melódico no son forzosamente prácticos muy expertos. Cuando la música se acerca a la industria, las cosas cambian. Nunca hemos exigido a los señores Ford y Citroën que coloquen ellos mismos las carrocerías sobre los chassis, y con mayor razón que hayan concebido personalmente el ajuste del motor: y sin embargo, ellos firman el coche.

Volvamos a la música sinfónica. Lo que siempre ha asombrado a las masas es la existencia del compositor sordo. No debe excluirse la posibilidad de que una gran parte de la admiración consagrada a Beethoven tenga por origen su enfermedad. En realidad, aparte el lado trágico de esta situa-

ción, el hecho para un creador de no poder escuchar nunca la *ejecución* de su obra, tenía que ocasionarle grandes dificultades técnicas. Beethoven había olvidado progresivamente la manifestación puramente sonora de ciertas combinaciones de voces. Lo vemos en la escritura de las voces en la *Misa Solemne* o en la *IX Sinfonía*. Se observa también el gran intervalo entre la mano derecha y la izquierda en la escritura pianística y sobre todo en la paradójica armonización de las anacrusas.

No obstante, esto no tenía ninguna influencia sobre la verdadera esencia de su pensamiento. Hasta me permito decir que esta sordera, que lo encerraba en sí mismo, ayudaba a la concentración de su genio y lo alejaba de las insípidas banalidades de su tiempo.

El azar quiso que yo encontrara en un número de la antigua revista *Die Musik*, consagrado a Beethoven, un artículo del Dr. J. Niemack sobre la sordera del maestro. Toma un ejemplo preciso: el pasaje central de la *Cavatina* del *Cuarteto* Op. 130 donde el primer violín declama, sobre un ritmo extrañamente entrecortado, una línea melódica que Beethoven ha indicado "Beklemmt" (angustiado). "Haga oír este pasaje a un cardiólogo", dice el Dr. Niemack, "y pregúntele si conoce ese ritmo".

—"Naturalmente", le contestará, "son los latidos del corazón de un arterioescleroso que tiene ese órgano afectado de insuficiencia compensada". La sordera hacía que Beethoven fuera todavía más sensible al ruido de los latidos de su corazón. El Dr. Niemack se pregunta, en consecuencia, si el esteta puede considerar como válidas semejantes reproducciones de fenómenos enfermizos.

*

* *

B. G.—Es verdad que el proceso creador es idéntico, se trate de música, de pintura o de poesía. Pero el escritor em-

plea las palabras de todos los días. El escultor y el pintor reproducen, deformándola, una realidad tangible. Un músico, por el contrario, crea integralmente: es por esto que la composición da a los profanos la ilusión del milagro.

A. H. — Un oficio que se ignora, o se supone muy fácil, o se estima prodigioso. Yo, personalmente, tengo sobre mi conciencia la culpa de haber expresado a pintores, conceptos que les hacían rabiar. Les decía: "¡Qué fácil es su arte! Ustedes reproducen un modelo que han visto. Pueden, durante años de su vida, pintar tres manzanas en un plato, con el pretexto de que Cézanne ha pintado tres manzanas en un plato. Esas tres manzanas, pueden colocarlas delante suyo y reproducirlas. Ustedes tienen un modelo que existe. Pueden pintar una naturaleza muerta, representando una botella de vino, una pipa, una punta de salchichón; o bien dibujar una bella mujer completamente desnuda o, por el contrario, primorosamente vestida. Todo esto está al alcance de sus miradas". El genio del escultor consiste en dar a un cuerpo que conoce anatómicamente, un movimiento que exprese su personalidad. También tiene él el modelo ante sus ojos, cuando trabaja. El músico debe inventar primero su modelo, y reproducirlo después. Si deseo escribir una sonata para piano y violín, no tengo absolutamente nada ante los ojos o en mi memoria. Tengo que inventarlo todo.

B. G. — ¿Otras sonatas para piano y violín no le ofrecen ejemplos?

A. H. — No puede uno contentarse con reproducir la forma. Otra sonata puede, efectivamente, servir de modelo, pero lo que importa es el material sonoro, los temas, las melodías, los ritmos. Si hago un calco soy un plagiario conciente, pero inútil.

B. G. — Nuestros padres no eran tan minuciosos...

A. H. — Es cierto. Hombres de genio, como J. S. Bach, transcribieron las obras de sus predecesores... y se inspira-

ron en ellas. Hoy, se exige al compositor un aporte personal; es completamente inútil imitar la sonata de otro. Hay que inventar un modelo en lo abstracto, y contruirlo idealmente. Pero este modelo no tendrá forma definitiva antes de realizarlo, porque según los materiales empleados, el modelo cambiará de figura. De repente, la estatua tendrá otra nariz. Su aspecto, sus proporciones se modificarán obligándome a transformar la bella mujer desnuda en un leopardo.

B. G. — De modo, que después de haber ridiculizado la concepción infantil que el público tiene del oficio de compositor, concluímos por dar argumentos a las víctimas de nuestra ironía. Porque convengamos, que en el proceso que usted describe, hay un encadenamiento de operaciones harto sorprendentes. ¡Es algo mágico!

A. H. — Afortunadamente, hay en la música una gran parte de magia, inexplicable. No es comparable a ningún otro arte. Nuestros antecesores eran prudentes cuando excluían de las "Bellas Artes" a la música. De un lado la música. Del otro, la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura. A pesar de las leyes tomadas a la tradición, la música contiene una parte de milagro.

B. G. — Sobre todo que las leyes en cuestión son bastante empíricas.

A. H. — Cometemos el error de creerlas intangibles. Tomemos como ejemplo el movimiento de sonata bitemática. Los tratados nos enseña que en este movimiento deben enfrentarse dos temas. Pero lo que nadie dice, es que entre el primero y el segundo tema, pueden aparecer muchos otros. Así, en la exposición del *Cuarteto opus* 59, Nº 1, de Beethoven, encuentro nueve temas absolutamente distintos. Se resuelve la dificultad diciendo: hay dos temas, los episodios de transición, los...

B. G. — Los puentes...

A. H. — ¡Son eufemismos! ¿Por qué tal o cuál motivo —con el pretexto de que es el quinto o sexto— no puede tener el derecho de llevar el noble nombre de tema? ¿Por qué la sonata se dice bitemática? Es absurdo.

B. G. — ¿No ha dado usted en el segundo movimiento de su *Sinfonía Litúrgica* una demostración magistral de dicha tesis? Usted ha seguido —lo sé por boca suya— un desarrollo sin pliegues ni vueltas, una línea melódica que, saliendo de un punto inicial A procura por medio de una trayectoria continua, llegar al punto terminal B. Es imposible imaginar una forma más pura y menos determinada.

A. H. — Usted es demasiado bueno. No hay duda que busqué sobre todo la línea melódica, amplia, generosa, de una plumada, y no la yuxtaposición laboriosa de pequeños fragmentos que se agregan mal los unos a los otros. La gran línea melódica no excluye en absoluto la puntuación del discurso; es la piedra de toque de las obras logradas; la encontramos en todos los maestros. Sin embargo, se ha discutido y se discute todavía lo qué debe ser exactamente una melodía. La crítica ha negado la vena melódica alternativamente a Bach, a Mozart, a Beethoven, a Schumann, a Wagner, a Gounod, a Debussy. La gran frase, ante una obra nueva, es: "¡No hay melodía!". Los Pougin, los Oscar Commettant, los Fetis, los Scudo, los Hanslick y *tutti quanti* sólo admitían como melodías frases acompañadas por fórmulas las más simples y banales que fuera posible: los arpegios (llamados "tallarines" en la jerga del oficio) o los ritmos de valses. Desde el momento que esos mismos motivos se encuentran acompañados por otras melodías, es decir acompañados polifónicamente, pierden título y calidad para estos censores cortos de entendimiento. Qué sorpresa al encontrar este punto de vista en un Stravinsky en su *Poética Musical*: "En el mismo tiempo que Beethoven legaba al mundo riquezas debidas en parte a ese *rechazo del don melódico*, otro compo-

sitor, cuyos méritos no se han igualado nunca a los del maestro de Bonn, sembraba, a todo viento, una infatigable profusión de melodías magníficas y de la más extraordinaria calidad, distribuyéndolas *gratuitamente* como él las había recibido, sin pensar siquiera en reconocerse el mérito de haberlas creado". Más adelante se lee: "Bellini tenía justamente lo que le faltaba a Beethoven". Si este punto de vista puede parecer a muchos ligeramente paradojal, se apreciará aún más la declaración siguiente: "Empiezo a pensar, de acuerdo con el gran público, que la melodía debe conservar su lugar en la cúspide jerárquica de los elementos de la música".

La más elevada de las formas melódicas, la imagino como un arco iris, que subiera y descendiera, sin que en ningún momento se pueda decir: "Aquí, ve usted, ha retomado el fragmento B, allí, el fragmento A". Todas las cosas que pertenecen por otra parte al dominio de la artesanía sólo pueden interesar a los alumnos. Los oyentes deberían dejarse llevar por las líneas melódicas o los valores rítmicos, sin preocuparse de otra cosa.

B. G. — Cuando Bach compuso el *Coral* 45, en *mi bemol*: "Oh hombre, llora tus pecados", no cesó de inventar, sobre el canevá muy amplio de la melodía...

A. H. — Borda, sobre un tema determinado, lo que se llama una gran variación. Así hizo Beethoven, sobre un miserable y pequeño vals de Diabelli, que le inspiró treinta y dos variaciones, de las cuales algunas no tienen ninguna relación de valor y de proporción con el motivo inicial.

B. G. — Tanto como no hay relación de materia entre una piedra que cae en el agua y los círculos concéntricos que la caída de esa piedra determina... Tocamos ahí el problema de la originalidad creadora, de la que es por cierto muy difícil determinar las leyes.

A. H. — Es imposible. Una armonía, una línea melódica, una modulación, un ritmo, empleados por Pedro, no despier-

tan ningún eco. Juan las retoma, casi textualmente, y según la manera en que son presentados, resulta que esos elementos se transforman en la substancia de su originalidad, en el signo de su talento...

B. G. — ¿En qué consiste exactamente la facultad de la invención musical? ¿Será en la elaboración de armonías nuevas? La tesis del gran crítico Emile Vuillermoz, es que el signo de la originalidad reside en la facultad de renovar la armonía. Ha dicho eso en una frase encantadora: "Una nueva armonía es un botón que se abre sobre el tallo de la música eterna".

A. H. — Está muy bien dicho, pero vea usted el atolladero en que semejante fórmula nos encierra. Si Vuillermoz tiene razón, esto equivale a decir que ya no puede haber grandes compositores, porque hoy ya han sido utilizadas todas las superposiciones armónicas.

La originalidad absoluta no existe: a pesar de la novedad prodigiosa de su aporte, Debussy ha tenido antecesores; así, algunas de las últimas piezas para piano de Liszt no están tan lejos de los *Preludios* de Debussy. Antes de nuestro Claudio Aquiles, el gran Ricardo había llevado la invención armónica muy lejos: contemporáneo de Debussy, otro Ricardo, el autor de *Electra*, ha descubierto, con su instinto genial, tesoros en el campo de la armonía. Moussorgsky ha explorado un dominio en el que Debussy se ha inspirado generosamente. De modo que hasta el mismo Debussy no ha salido de golpe de la nada. Pero sus obras tienen tal personalidad que reflejan indiscutiblemente un poderoso genio y han revolucionado el universo musical.

B. G. — De modo, que el compositor trabaja sobre lo conocido y lo desconocido. Sabe su oficio, pero tiene que crear sus modelos. Usted ha dividido la parte del oficio y de la inspiración, o, si se prefiere, de la adivinación: esa marcha

a tientas en las tinieblas que sólo se aclaran poco a poco, con el fuego del trabajo.

A. H. — Destaquemos un fragmento del *Martirio de San Sebastián*: la aparición del Buen Pastor. Existen en esta obra algunos compases que al escucharlos dan el sentimiento irresistible de la invención genial. En cuanto a la parte técnica es pura y simplemente un encadenamiento de tónica a dominante. Empleados de cierta manera los medios más simples son los más eficaces. ¡El problema reside en encontrar muchos equivalentes!

B. G. — Claudel ha escrito: "Las palabras que empleo, son sus palabras de todos los días, y sin embargo, usted me dice que no las reconoce". Toda la creación artística, ¿no se afirma acaso en el uso extraordinario de materiales cotidianos?

A. H. — ¡Los poetas, tienen a veces, razón!

VIII

COMO TRABAJO

"El verdadero artista permanece durante su creación semiinconsciente de sí mismo."

(André Gide.)

¿Cómo trabajo? ¿Puedo yo definir mis métodos? No estoy muy seguro. Para hacer bien las cosas, sería necesario poder describir un trabajo que se desarrolla únicamente en el interior de un cráneo, horadar el muro detrás del cual se ejecuta una cosa. La composición musical es entre todas las artes la más misteriosa. Se puede aprender viendo trabajar a un pintor o un escultor. Muchos hombres de letras dictan sus libros; por consiguiente, trabajan ante testigos. Pero en el momento en que un músico concibe una sinfonía, en el instante en que compone, está solo y en las tinieblas. Tiene que terminar completamente su partitura antes de poderla oír. El pintor y el escultor, ya lo he dicho, tienen la facultad de comparar su modelo con la transposición que realizan. Usted les ve retroceder, confrontar, retomar el pincel o el cincel y corregir un detalle defectuoso. Para nosotros, los músicos, imposible verificar antes de la audición: cuando queremos rectificar, ¡ya es demasiado tarde!

B. G. — ¿De modo que, en el más ferviente de sus discípulos no aprendería nada viéndole componer?

A. H. — Temo que nada, salvo en el momento en que instrumento. Podría en rigor ayudarme, como los alumnos de los pintores de otro tiempo dibujaban fragmentos de un conjunto, bajo la dirección del maestro. En música, la composición, la concepción de la obra es una operación secreta, misteriosa e intransmisible. ¿Cómo explicar el proceso de la creación, aunque tengamos la mejor voluntad del mundo?

Compararía de buena gana una sinfonía o una sonata a una novela cuyos temas son los personajes. Los seguimos, después de haberles conocido, en sus evoluciones, en la progresión de su psicología. Sus fisonomías personales nos quedan presentes. Unos despiertan nuestra simpatía, otros nos causan repulsión. Se oponen o se conjugan; se aman, se unen o se combaten.

O bien, si se prefiere, hagamos una comparación arquitectural; imaginad un edificio que se construye, del que primero se percibe vagamente el plan general y que, progresivamente, se determina en el espíritu.

Tenemos, como en las otras artes, reglas que hemos aprendido y que nos llegan de los maestros. Pero además del "oficio" reflexivo, voluntario, heredado, queda un impulso del que no somos, por así decirlo, responsables. Es una manifestación subconsciente que se nos presenta inexplicable.

B. G. — Usted está a mitad de camino de Berlioz, a quien un dios complaciente dictaba sus más sublimes melodías, o de Stranvinsky, a cuyo control objetivo no escapa ninguna partícula de su obra!

A. H. — Con la mayor sinceridad declaro que una gran parte de mi trabajo escapa a mi voluntad. Escribir música es querer parar una escalera sin poder apoyarla contra un muro. Ningún andamiaje: el edificio en construcción sólo se

mantiene en equilibrio por el milagro de una especie de lógica interior, de un sentido innato de las proporciones. Soy a la vez el arquitecto y el espectador de mi obra: trabajo y considero.

Cuando un obstáculo imprevisto me detiene, abandono mi banco, me siento en el sillón del oyente y me digo: "Después de haber oído lo que antecede, ¿qué desearía que pudiera darme aunque no llegue al estremecimiento del genio, por lo menos la impresión del logro? ¿Qué es lo que, lógicamente, debería suceder para satisfacerme?". Y trato de encontrar la continuación, no la fórmula banal que cualquiera advierte, sino por el contrario, un elemento de renovación, un rebote del interés. Progresivamente, siguiendo este método, mi partitura se termina.

B. G. — Un buen día, en un ensayo de orquesta, usted escucha por primera vez la sinfonía que ha imaginado. ¿Experimenta usted a veces grandes sorpresas ante su sueño que se realiza?

A. H. — La sorpresa es, en general, un indicio de inseguridad, que puede ocurrirle a un músico que conoce mal su oficio. Un compositor digno de este nombre debe haber previsto todo. En estas condiciones, se limita a verificar con su oído lo que su cerebro ha concebido. Si dispusiera de los privilegios otorgados a los pintores, haría ejecutar por una orquesta a mi disposición mis bosquejos sucesivos: sería tomar distancia a mi manera. Desgraciadamente, es imposible, hay que esperar el ensayo general. En ese momento, el conjunto orquestal ya está establecido, las partes copiadas, y cualquier corrección importante ocasiona un trabajo considerable. Se debe uno contentar rectificando únicamente los errores de copia. Me consta que algunos editores aceptan, después de una primera edición, grabar de nuevo páginas enteras: ¡son poco numerosos, como puede usted imaginar! En resumen, hay que saber aceptar las contingencias.

La comparación más apropiada me parece que puede ser la del constructor de buques que, en el momento de botarlos, corre el riesgo de que el casco se de vuelta. Afortunadamente, el accidente no ofrece, musicalmente, una visión tan evidente. Muchas partituras modernas flotan con la cabeza hacia abajo. Muy pocas personas lo notan.



B. G. — Por consiguiente, si le veo componer se me escapa todo lo que yo desearía tanto discernir: el nacimiento de un tema, el desarrollo de una armonía, la elaboración de un plan. ¿Tiene usted, por lo menos, una vez terminada la obra, la facultad de revivir las etapas de su trabajo, los obstáculos vencidos, los momentos de desesperación o los instantes de gracia? ¿Puede usted describir más tarde el proceso de una creación determinada?

A. H. — Es muy difícil. El recuerdo de los tormentos y de los éxitos se borra muy pronto. El niño ha nacido: sólo se piensa en el siguiente.

B. G. — ¿Sin demasiada aprensión?

A. H. — Se dice que las madres no tienen ninguna...

B. G. — ¡Reflexión de hombre!

A. H. — No: se olvida todo, y en primer lugar los malos momentos.

B. G. — ¿La versión definitiva que usted conserva borra el recuerdo de las que estuvo por adoptar?

A. H. — Sí y no. Cuando todo está terminado experimento dos impresiones muy diferentes. O me digo: "No salió bien... Si empezara nuevamente lo haría de otra manera...". O me confieso: "No está mal... el encadenamiento de la idea es natural. No había otra solución...". Pero es

sólo un sentimiento personal. El proceso de la composición lo puedo describir únicamente bajo un ángulo muy subjetivo: que debe variar según los músicos. Es así como no tengo ninguna idea de la manera que puede trabajar Jacques Ibert...

B. G. — A pesar de que usted ha colaborado con él en la partitura de *l'Aiglon*...

A. H. — ...o Darius Milhaud.

B. G. — No obstante que fué su condiscípulo en el Conservatorio...

A. H. — En cuanto a los maestros del pasado, puedo, menos todavía, imaginar sus métodos. De mi trabajo, no conozco más que el exterior, los rudimentos... Olvido todo lo que desearían que recordara. Así, cuando tuvo lugar en Zurich la primera ejecución de mi *Sinfonía para cuerdas*, los organizadores me pidieron que les confiara algunos recuerdos relativos a la composición de esa obra: "Díganos cómo tuvo usted esa idea...". No pude recordar más que circunstancias bastante vagas. Mi único recuerdo preciso era de orden térmico: hacía mucho frío en la época en que componía esa sinfonía, y, como no me era posible prender fuego en mi estudio, me helaba... Evidentemente, no había ninguna relación entre esa molestia y la concepción de la obra...

B. G. — Qué interesante sería, sin embargo, realizar una especie de film que registrara para la posteridad las fases principales de la concepción y de la realización de una obra maestra musical: una especie de reportaje que exigiría, para ser perfecto, que la cámara estuviera en el cerebro y no, únicamente, en el pupitre del compositor...

A. H. — A menudo me he preguntado: "¿Cómo componía Wagner?". Su obra literaria es considerable, pero no revela nada que toque de cerca a la composición musical. Habla mucho de la elaboración de sus poemas, pero de sus

dudas, de sus alegrías, de sus métodos de músico, no sabemos nada.

B. G. — Desearía pasar el verano en su compañía, dejarle todo el día componer libremente, y luego, a la tarde, interrogarle, lápiz en mano. Creo que de esa manera, con los recuerdos recientes, se podría registrar el film de un día de trabajo...

A. H. — Sobre el momento, en efecto, a menudo me he dicho: "¡Cuántas cosas interesantes para confiar con referencia a esta ópera! Les diré a los periodistas que me interroguen". Pero, demasiado perezoso para tomar notas, olvido, y cuando tendría que acordarme, todo se ha borrado ya!... Por otra parte, permita que le diga que si... por fortuna... usted estuviera a mi lado mientras yo trabajo, mi primera idea sería de desalojarle, porque sólo pensar que me miran o que me escuchan trabajar, hace que mi sangre se hiele, que mi imaginación se agote: ¡es por esto que vivo solo como un oso! Por la tarde, cuando usted viniera a decirme: "Y bien, querido maestro, ¿qué ha hecho usted durante el día? ¿Está usted contento de su trabajo?", lo trataría como a esas bellas damas que nos hacen la pregunta tan molesta de: "Mi querido maestro, ¿qué piensa usted hacernos oír el año próximo?". Sentiría que surgiera en mí instantáneamente una posible grosería que luego lamentaría sin duda.

B. G. — ¿No le agrada analizar una obra en curso de composición?

A. H. — No me es posible: estoy completamente obcecado por mi trabajo del día. Si ha sido desafortunado, me desagrada hablar del mismo. Si ha sido afortunado, guardo para mí esa satisfacción momentánea y me digo: "Esta noche, no está del todo mal, pero mañana, quizás, habrá que volver a empezar...". He tomado la costumbre de rever, cada noche antes de acostarme, mi trabajo del día. Es siempre beneficioso hacerse un examen de conciencia.

B. G. — Además yo sólo le haría preguntas con un fin muy simple: el de realizar una experiencia y acumular documentos.

A. H. — ¿Aún en este caso, qué le diría? Con la mejor voluntad del mundo, le confiaría que aquí he cambiado un bajo, que allí volví a empezar tres compases, que en otro lugar un motivo me dió grandes esperanzas y que, de repente, comprendí que era absolutamente extraño a la obra en que trabajo. Le diría: "Esto era demasiado largo, aquello demasiado corto...", todas cosas sin gran interés. Algunos de mis colegas serán quizá mucho más lúcidos y aptos para describir lo que proyectan crear. Yo, ¡desgraciadamente, no pertenezco a esa especie superior!



B. G. — En el momento en que su obra empieza a tomar forma, sin duda, ¿podría usted informarme de sus proyectos futuros?

A. H. — Quizás, pero no es seguro. Suponga que tengo la intención de componer una sinfonía. Encuentro en primer lugar una gran dificultad para determinar el plan de mi obra. Para mí, una obra sinfónica tiene que ser construída lógicamente, sin que se pueda interponer entre sus diferentes partes el menor elemento anecdótico. Repito: hay que dar la impresión de un relato donde todo se encadena, la imagen de una construcción determinada. Se ha dicho que la arquitectura era una música petrificada: yo diría más bien, que es una geometría en el tiempo. Aquí, como en otras partes, hay que ser muy riguroso, a fin de obtener un equilibrio absoluto. Si algunos compositores fueran los arquitectos de sus propias casas, o los constructores de su auto, hace tiempo que estarían reducidos en papilla.

B. G. —¿Continúa comparando la música con las otras artes?

A. H. —Es bastante normal, me parece. Por cierto, entreveo diferencias de detalle. Así sabemos que en pintura el motivo no cuenta: sin embargo, el aburrimiento que se desprende de una gran exposición es comparable al de ciertas sonatas... De nuevo, insisto, los pintores tienen sobre nosotros incontestables ventajas. A los que conozco, les digo a menudo, con una pizca de envidia: "¡Qué suerte tienen ustedes! ¡Siempre el modelo delante de los ojos! Así se trate de las tres fastidiosas manzanas con las que nos aburren desde Cézanne, que sea una feísima mujer desnuda, o uno de esos arlequines que, desde hace cincuenta años, entapizan los muros, son todos esos seres u objetos que ustedes han visto y que reproducen a lo largo del día, con más o menos personalidad.

B. G. —Le contestan sin duda, que un pintor digno de ese nombre busca, no el parecido —porque, en tales condiciones, la fotografía sería superior a la pintura— pero, por el contrario, una cierta deformación de la realidad, con la cual se afirma su talento.

A. H. —Vea las revistas humorísticas. El pintor dice a la señora: "Señora, voy a pintar su retrato", y luego le muestra tres triángulos, un cubo y dos círculos, diciéndole: "Yo yo la veo así...".

B. G. —Se podrían tomar ejemplos menos burlescos: los de Manet frente a un paisaje, o de Monet pintando las ninfeas de Giverny. El genio de estos pintores, ¿no reside acaso en hechizar la realidad, con la creación de perspectivas que nuestro ojo de profano no podría percibir?

A. H. —Es lo que los psicoanalistas llaman "sublimación" en el arte. De un ramo de flores trivial, o de un ciprés, un Van Gogh saca un juego de artificio. Pero no vayamos

demasiado lejos en este dominio y no despreciemos sistemáticamente la fidelidad a los modelos que algunos pintores contemporáneos juzgan ridícula y pasada de moda. Semejantes concepciones conducen a esos pequeños gráficos que pueden verse en los edículos públicos o que los niños dibujan al margen de sus cuadernos. No creo en la inocencia de los viejos astutos de sesenta años, en su pretendida candidez. Este tipo de croquis, ¿no los he visto clasificados, en el prefacio de un catálogo reciente, como *"auto-representaciones que ocultan las perspectivas de Mí Mismo"*? Más lejos, nos enteramos de que el señor X . . . *"no hace pintura en el sentido que atribuyen a este acto los miserables comerciantes contemporáneos: sino que piensa en alta voz sobre una tela . . ."*. Si los compositores pudieran pensar en alta voz sobre un papel de treinta pentagramas, se les facilitaría singularmente su trabajo . . .



B. G. — Acaba de pronunciar usted una palabra muy peligrosa . . .

A. H. — ¿A cuál se refiere?

B. G. — A la de facilidad. Si usted confiesa que trabaja con facilidad, sugiere al público que no tiene ningún mérito. Si dice que le falta, piensan que usted no está dotado.

A. H. — Desde mi punto de vista estrictamente personal, le diré que admiro y envidio a los compositores como Milhaud e Hindemith, de una tal facilidad, que les permite escribir en forma continua. Es cierto que Georges Auric ha hecho sobre este punto una pertinente descriminación: "Existen, dice él, compositores que escriben fácilmente una música difícil y otros que escriben difícilmente una música fácil".

En cuanto a lo que a mí concierne, las obras sinfónicas me dan mucho trabajo; ellas me obligan a un esfuerzo de reflexión sostenido. Por el contrario, no bien puedo referirme a un pretexto literario o visual, el trabajo me resulta mucho más fácil. Mi deseo habría sido componer únicamente óperas: pero eso significaba un trabajo inútil en una época en que el teatro lírico está a punto de desaparecer.

B. G. — Queda la música para films.

A. H. — A ella me he dedicado por diferentes razones. Ahí, el trabajo se me presenta fácil, ya que dispongo de la técnica necesaria para escribir ligero una partitura de orquesta. Por otra parte el tema me lo da la imagen, que me sugiere instantáneamente una transposición musical.

B. G. — ¿Se cuenta usted entre esos compositores de quiénes se dice familiarmente que tienen la cabeza llena de música todo el día, y cuyo cerebro transforma automáticamente cualquier materia, visual, tangible, olfatoria, en sonoridades? Messiaen declara que la vista de una gruta con sus estalactitas determina inmediatamente en él una resonancia musical muy particular.

A. H. — Simple cuestión de costumbre. Cuando se me propone un escenario de ballet o de film, aunque tenga la impresión de que el proyecto no se llevará a cabo, imagino rápidamente la música que convendría a tal o cual pasaje. En el caso de Messiaen, veo muy bien como reflejo musical de las estalactitas: una sucesión de cuartas, justas o aumentadas, cayendo y ascendiendo en pirámides, del grave al agudo de la escala sonora.

B. G. — Faltando un elemento imaginativo, ¿lleva usted en su cerebro una perpetua sinfonía?

A. H. — No, ¡a Dios gracias! En verdad, procedo de la siguiente manera. Busco primero la forma, el aspecto general de la obra. Digamos, por ejemplo, que veo dibujarse en

cierto modo un palacio envuelto en una niebla muy opaca. La reflexión disipa progresivamente esa niebla y me permite ver un poco más claro. A veces, un rayo de sol ilumina una de las alas de ese palacio en construcción: ese fragmento se convierte entonces en mi modelo. Cuando ese fenómeno se ha generalizado salgo en busca de mis materiales de construcción. Exploro mi libro de apuntes...

B. G. — ¿Usted toma apuntes?

A. G. — Gédalge me transmitió esa costumbre. Cuando se me ocurre un motivo, un ritmo, una frase entera, tomo nota. ¿Usted conoce los libros de apuntes de Beethoven? Sin tener la jactancia de alimentar una comparación, debo confesar que procedo de la misma manera y que la recomiendo a mis alumnos. Así, consulto mis cuadernos de apuntes con el propósito de descubrir un dibujo melódico, una fórmula rítmica o encadenamientos de acordes que puedan utilizarse. A veces, creo haber encontrado lo que buscaba, y me pongo a trabajar. Con frecuencia, me engolfo en una falsa pista. Entonces, como un trapero, vuelvo a cargar mi cesto y parto en búsqueda de elementos más apropiados. Nuevamente ensayo. Dejo madurar una línea melódica, exploro las diferentes vías que me abre. ¡Cuántas desilusiones! Es necesario tener el ánimo de empezar de nuevo, tres, cuatro, cinco veces... Tal es la definición que, contestando a una encuesta, di sobre el talento: "El ánimo de volver a comenzar". A veces, es un elemento muy secundario el que da la llave del problema. Un ritmo o un motivo que me parecían banales, los veo de golpe bajo su verdadero aspecto, me interesan apasionadamente y ya no me aparto más de ellos.

B. G. — De repente, usted nota que la señora que sigue en la calle es delgada artificialmente...

En esa elaboración de su obra, ¿el plan tonal desempeña un rol importante? Para Vincent d'Indy, ese plan tenía una importancia fundamental.

A. H. — Para mí, el "plan tonal" es algo que dejo aparte. Ni siquiera comprendo lo que tal cosa quiere decir. Con el mismo d'Indy, he tenido numerosas y amigables controversias sobre ese capítulo. Así le decía que el dogma de la tonalidad me parecía una noción extinguida. Era algo así como obligar a un dramaturgo contemporáneo a observar la unidad de lugar de la tragedia clásica: ¡tantas obras maestras se privan de ella alegremente! Lo que da unidad a una composición musical, es el conjunto de parentescos melódicos y rítmicos, elementos mucho más importantes para el espíritu del oyente que la correspondencia de las tonalidades. Todo el mundo no tiene "el oído absoluto".

B. G. — Según parece al principio del manuscrito de su *Sinfonía*, Franck había escrito el plan tonal de su obra. Dicen que lo había determinado, antes de pensar en establecer una nota o el menor tema.

A. H. — He ahí una técnica que me resulta completamente extraña, pero la encuentro perfectamente legítima si con ella se beneficia la obra.

B. G. — Imaginemos un pintor que se dijera delante de la tela virgen: "Voy a pintar un cuadro con los colores rojo, amarillo y verde", antes de saber lo que va a pintar y si la evocación de su modelo necesitará el empleo de esos colores.

A. H. — En realidad, un pintor podría decirse: "Voy a hacer, no precisamente un cuadro, pero un estudio en rojo, amarillo y verde". Creo encontrar en esto una de las bases de la pintura abstracta. Musicalmente, no lo veo; no puedo concebir la música fabricada sobre leyes establecidas por adelantado. Yo no soy ni politonalista, ni atonalista, ni dodecafonista. Por cierto, nuestro material musical contemporáneo está basado sobre la escala de doce sonidos cromáticos, pero empleados con la misma libertad que las letras del

alfabeto para el poeta o los colores del prisma para los pintores.

B. G. — ¿En suma, usted realiza por instinto lo que otros harían arbitrariamente?

A. H. — Admiro infinitamente a Franck y a d'Indy; sus principios me parecen respetables, pero no esenciales. No es que la música tonal haya dejado de vivir: pero me parece que ya no podemos admitir ese fetichismo de la tonalidad bajo el cual se han inclinado generaciones enteras de músicos. Mucho más importante que el equilibrio tonal son los equilibrios melódicos y sobre todo rítmicos. Preocupémonos más de las proporciones arquitecturales o, para tomar una comparación literaria, del grado de importancia que debemos dar a un personaje frente a otro. Traslademos esto al lenguaje musical: aquí, un tema A, de tal o cuál carácter, seguido de un tema B, que lo completa o se oponet a él. El desarrollo del primer tema debe ocupar sesenta compases, el del segundo tema ochenta...



B. G. — ¿De manera, que usted trabaja mucho?

A. H. — ¡Y muy penosamente, téngalo por cierto!

B. G. — ¿Querría usted describirnos uno de sus días de trabajo? Usted compone una sinfonía...

A. H. — Un día de trabajo para que sea fructuoso no puede tolerar ninguna obligación ni posibilidad de interrupción. Encerrado en mi estudio, trato de no oir la campanilla o el teléfono... Si alguien me observara sin que yo lo viera, daría seguramente la impresión de un hombre en vacaciones: voy y vengo, tomo un libro sobre un estante, leo de nuevo un pasaje favorito, abro una partitura... ¡Ofrezco seguramente la imagen de un perfecto desocupado!

Y sin embargo, me siento incapaz de concentrarme definitivamente en una lectura o en cualquier otra distracción, porque siento en mi una voluntad de expresión que trata de concretarse [1]. A veces el día y la noche pasan sin que escriba una nota. O bien, tomo un lápiz y trato de volver a encontrar los puntos de partida que había creído captar y que han desaparecido... soy como una máquina a vapor: necesito entrar en calor, y un largo tiempo para preparar e iniciar el verdadero trabajo. Si descanso durante un mes, necesito días o semanas para poner la máquina en marcha. Con la edad, este desamarre resulta cada vez más penoso. Sin embargo, el motor sólo anda bien en toma directa...

Soy un hombre muy escrupuloso: he aquí dónde reside el mal... Naturalmente todo esto se refiere a una obra seria, por ejemplo, la composición de una sinfonia. Si se trata de una música de film, me basta con asistir a la proyección para ponerme a trabajar: con la imagen todavía grabada ante mis ojos. Cuanto más cerca la tengo de mi memoria, tanto más fácil resulta mi trabajo: lo importante es transcribir sin demora las impresiones mientras están vivas.

B. G. — La misma diferencia que existe entre la redacción de un artículo y la composición de una novela... Para volver a la composición sinfónica, permítame que le haga dos preguntas a fin de satisfacer mi curiosidad: ¿trabaja usted en el piano?

---

(1) ...¿Es acaso asombroso que este tema, esta idea surjan en el espíritu del músico durante su sueño o su paseo? Duerme. Pero existe su naturaleza que trabaja en gran secreto, por debajo de su conciencia, y que se ocupa de negociar en su beneficio, y sin que él lo sepa, recursos inesperados. Es en ese momento en que al iniciar su esfuerzo nacen en su espíritu toda clase de formas, de dibujos y de dibujos reclamados en su búsqueda anterior, por ese deseo que duerme en él, esa necesidad continua de invención que es su propio ser, esa aptitud de concebir que es la suya y que lo mantiene en un estado de incesante y sorda actividad.

(*Música y vida interior*, Joseph Samson).

A. H. — Yo toco mal el piano: por consiguiente, me siento incapaz de convocar la musa con esos pasajes fulgurantes, con esos arpegios líricos a los que debe ser sensible. Me contento con "verificar" en el piano lo que he escrito y ponerme de nuevo en tren de trabajo de un día para otro: entro en calor con el teclado, que desempeña, además, el papel de libro de memoria. El ruido musical me estimula, hasta el momento en que —como se oye de repente el agua que se pone a hervir— algo se estremece vagamente en mí.

B. G. — ¿Qué piensa usted de los compositores que trabajan exclusivamente en el piano?

A. H. — En el dominio de la composición sólo cuenta el llegar al fin que uno se ha propuesto. Stravinsky trabaja siempre en el teclado porque necesita la realidad constante del hecho sonoro. En algunos casos, el peligro de dejar correr los dedos sobre el teclado, consiste en caer en la fórmula, en la facilidad de la improvisación.

B. G. — Otra pregunta: ¿el lugar en que usted compone, el ambiente, tienen una gran importancia?

A. H. — Ninguna. Necesito la soledad absoluta: que nadie pueda verme u oirme mientras compongo. Tengo una especie de pudor de elefante. Si sé que pueden entrar en la pieza donde trabajo, todo está perdido. Esto lo explica que rara vez conteste los llamados telefónicos y que mi puerta permanezca cerrada durante largos recitales de campanilla... ¡Siempre se nos importuna y se nos desencanta! He aquí la visita-tipo: "¿No le molesto? Vengo sólo por un instante". Y, dos horas después: "No quiero molestarle, le llamaré por teléfono para citarnos cualquier día".

En recompensa, el ruido de la calle es anónimo, y, en cierto modo, estimulante. Yo estoy, en el seno de ese ruido, como la hoja en el bosque, totalmente disimulada, tan bien que no se repara en ella. El rodar de los coches disimula los

ruidos humanos, las radios, los pianos, los perros que ladran, los chicos que dan alaridos, etc. . . .

Todas las estaciones me son igualmente favorables... o desfavorables. Si desea saber todo, le diré que trabajo mejor en una pieza pequeña que en una grande, porque me parece que el "flúido" personal —contentemos a Berlioz— satura más ligero una pequeña pieza. Se experimenta una impresión agradable de concentración. Todas manías; pero manías sinceras.

B. G. — ¡He ahí una vida de ermitaño!

A. H. — En los periodos de trabajo, sólo me concedo pocas distracciones en el día. A la noche, voy al cine o a casa de algunos amigos. Desde el momento que la composición propiamente dicha está terminada y que empiezo la orquestación, sólo queda la aplicación de una habilidad —que es tan agradable como pintar—. La única dificultad en mi oficio: concebir.

B. G. — En las tinieblas donde usted camina a tientas, ¿tendrá seguramente a veces la gracia de una iluminación?

A. H. — Un compositor razonable encuentra el justo centro entre la prosa y la poesía, entre el trabajo y lo que ustedes quieren llamar inspiración. No hay que embaucarse sobre ella, pero saberla captar cuando viene.

B. G. — ¿Sabría usted describirnos uno de esos momentos felices?

A. H. — Sí: es receptivo. Soy un inquieto, y cuando me abandono a la felicidad del descubrimiento, mi ángel guardián me sopla en el oído: "No puede ser... es una reminiscencia... o un sueño feliz... Todo se hundirá... Estas ocho páginas me han dado tanto trabajo: bruscamente tengo aquí diez y seis de golpe!". Imagine al buscador de oro: desde temprano escarba con su pico; está transpirando, no puede más, nunca encontrará nada... Y luego, de pronto,

halla la pepita; no puede creer lo que ve... Hay por otra parte, ilustres precedentes; el de Wagner escribiendo a Matilde Wesendonck: "Mi niña, este primer acto de *Tristán* es una cosa inverosímil!" Lo que significaba evidentemente: inverosímil de belleza. ¡Cuánta razón tenía! En presencia de semejantes entusiasmos, seamos indulgentes. Seámoslo aun para el artista que, sin haber escrito el primer acto de *Tristán*, ama y admira lo que ha hecho. ¡No olvidemos que es su única excusa!

B. G. — Un hombre maravillado de lo que ha hecho, ¿qué puede haber más bello en el mundo?

A. H. — A veces, una idea melódica aparece, tan definitivamente formada que uno duda si debe anotarla. Y nace esta inquietud: ¿"Será un hallazgo...?". Se necesita entonces un verdadero coraje, para no tocar más lo que se acaba de escribir.

B. G. — De modo, que ese trabajo pavoroso tolera sin embargo sus buenos momentos.

A. H. — En la hipótesis de un trabajo sin misericordia, los obreros serían pocos, ¡créame! ¡Dejemos vivir ciertas ilusiones!

B. G. — ¡Berlioz tenía razón!

A. H. — Sólo que él tomaba la excepción como regla. ¡Se necesita mucho trabajo para merecer ese ensueño feliz, mucha lucidez para llegar a no distinguir más lo que nos rodea, mucha paciencia e inmovilidad para emprender uno de esos breves viajes en el dominio de la música viviente!

IX

CÓMO ME JUZGO

El caso de un verdadero artista no es el de complacerse con lo que ha hecho, pero sí compararlo tristemente a lo que habría querido hacer.

(*Courteline*).

El público espera de un artista algo más que su obra, espera sobre esa obra el juicio definitivo del autor. Con ese fin interroga frecuentemente a los creadores. Pero a veces es defraudado en su espera. Muy a menudo, le niegan una contestación, o bien le contestan soslayando la pregunta. Se disimula una opinión sincera bajo la máscara de la oportunidad. En vida, ya organizan su leyenda...

Para establecer la excepción que confirma la regla, ¿quiere usted darnos una opinión objetiva y sincera sobre usted mismo y su obra?

A. H. —¿Me pide usted que me juzgue? Es muy difícil y complejo. Yo soy lo que en lenguaje de pasaportes se llama "doble nacionalidad", es decir, una mezcla de francés y de suizo.

Nacido en el Havre, de padres suizos, he vivido en Francia la mayor parte de mi vida; hice mis estudios como si

hubiera sido francés, pero conservando en el fondo de mí mismo un gérmen, un atavismo suizos, que Milhaud llamaba "mi sensibilidad helvética".

¿Qué es lo que le debo a Suiza? Sin duda, la tradición protestante, una gran dificultad para exagerar el valor de lo que hago, un sentido ingenuo de la honestidad, la familiaridad con la Biblia; todos elementos de gran disparidad.

¿Qué es lo que le debo al Havre? Mis años de infancia y lo que fué mi pasión en ese tiempo feliz: el mar. Me gustaban los barcos, sobre todo los veleros. Conocía por su nombre los diferentes modelos de navíos y las piezas de sus aparejos: los tres mástiles cuadrados, los bricks, las goletas, los "schooner". El mar ha tenido sobre mi espíritu una influencia muy profunda; ha ensanchado el horizonte de mi infancia. Junto con el mar no debo olvidar mis deportes favoritos, las carreras pedestres, la natación, el fútbol, el rugby...

En el Havre empecé a componer. Antes de haber estudiado, sentía en mí un deseo obscuro de composición. Muy niño redactaba los argumentos imaginarios de mis obras futuras: "Es en 1903 que Arthur Honegger escribió su célebre obertura..." La idea fija, es, según creo, el imán de toda una carrera. Sin embargo, este instinto se desarrollaba en un ambiente que no era muy propicio. Mi familia no era lo que puede llamarse una familia de músicos, a pesar de que se practicara ese arte, y el Havre era, en la época de mi juventud, una de las ciudades menos musicales que se puede imaginar: algunas representaciones de óperas en el teatro; de tiempo en tiempo el concierto de un virtuoso en jira. Así escuché por primera vez a Enesco, Sarasate, Ysage y Pugno, el Trío Cortot-Thibaud-Casals, el admirable Cuarteto Capet tocando ante una treintena de personas... Mis camaradas del liceo sólo pensaban, como sus padres, en negocios comerciales; ni siquiera imaginaban la existencia de la música.

Un día, uno de ellos, oyéndome pronunciar el nombre de Mozart, me replicó severamente: "Quieres decir Mansart". —"No, Mozart"—. "Pero no, Mansart, el inventor de la *mansarde* (buhardilla). ¡De modo que sólo conocía a Mansart por un motivo muy simple (en el liceo había buhardillas) e ignoraba por completo el nombre glorioso de Wolfgang Amadeus Mozart!

Teníamos clase de música una vez por semana. En la distribución de premios, cantábamos *Amor y Primavera,* de Waldteufel; es una pieza cuyas palabras convienen muy poco a niños de ocho y diez años, pero la bella música ennoblece todo, ¿no es así?

¡Se delira!
¡Se desea,
Se suspira,
La noche y el día!
La inocente
Está temblando.
Mi corazón canta:
¡Es el amor!



Empecé por ser autodidacta.

Después de aprender los rudimentos del solfeo, leí las sonatas de Beethoven, que me hicieron descubrir el sistema armónico tonal. La idea de escribir sonatas yo mismo, nació con toda naturalidad. Obligaba a mi pobre madre a descifrar mis elucubraciones. Más tarde, me dieron un profesor de armonía. Trabajaba lentamente, sin gran facilidad ni mucho entusiasmo por una ciencia que me parecía bastante arbitraria.

Encontrando que era poco escribir sonatas, quise componer óperas. Ya había hecho dos en una época en que apenas sabía leer las claves. ¡Hice el texto, la música y la encuadernación!... ¡La encuadernación fué lo que me dió más trabajo!

Cuando descubrí el libreto de la *Esmeralda*, que Víctor Hugo había escrito para la señorita Bertin, no dudé un instante en competir con ese compositor cuya gloria no me deslumbraba y me puse a trabajar con todo coraje. Luego abandoné la obra en el curso del segundo acto, encontrando los versos un poco triviales y volví a mis sonatas...

En esa época empecé el estudio del violín y, como los grandes maestros escribía mis sonatas por series de seis, por lo menos. Después, a pedido de mi amigo Jorge Tobler, hoy director del Banco Francés del Río de la Plata, entonces violinista en cierne, compuse dos sonatas para dos violines y piano.

Todo esto era cosa de niños, hasta diría infantil, y me ocasionó un serio retardo cuando entré al Conservatorio, en la clase de Gedalge —a pesar de una estada de dos años en el conservatorio de Zurich—. El director de esta institución, Friedrich Hegar, amigo de Brahms, se interesó por mí y convenció a mi padre a que me dejara emprender la incierta carrera de compositor. La aceptación paternal fué heroica —no lo digo en broma— porque mi padre tenía cuatro hijos y consentía con ello a solventar mis gastos durante largos años; tal vez para toda la vida.

B. G. —¿Nos dirá usted ahora lo que le deba a Francia?

A. H. —El Havre está en Francia, me parece, y creo haber dicho largamente todo lo que le debía al Havre... A Francia, le debo todo lo demás: un deslumbramiento intelectual, mi refinamiento musical y espiritual.

Llegué a París a la edad de diez y nueve años, alimentado por clásicos y románticos, entusiasmado con Richard

Strauss y Max Reger, este último completamente ignorado en París. En cambio, encontré, no la escuela, pero el florecimiento debussysta; fui presentado a d'Indy y a Fauré. Tardé en reconocer la personalidad de Fauré, que yo consideraba un músico de salón. Cuando pasé esta etapa, segui con deleite su ejemplo. Debussy y Fauré fueron en mi estética y en mi sensibilidad, de muy útil contrapeso a los clásicos y a Wagner.

B. G. — Ya que estamos en el capítulo de las influencias...

A. H. — ...Citemos las de Stravinsky y de Schönberg, pero no olvidemos la de mi camarada de clase, Darius Milhaud. ¡Él trabajaba, acionaba, hablaba con una seguridad, un don de invención, una audacia que asombraba al pequeño y tímido privinciano! Me presentaba a derecha e izquierda, me revelaba autores que yo no sospechaba —Magnard, Séverac— y, sobre todo, me quería mucho: ¡yo se lo retribuía también! Su influencia y nuestra amistad nos permitía, sin embargo, una completa independencia. Se convirtió en un ferviente admirador de Satie y yo nunca he gritado: "¡Abajo Wagner!"

Existe además una persona que no cito cuando se habla de mis influencias y, sin embargo, es un hombre que ha favorecido mi carrera mucho más que algunos maestros. Me refiero Fernand Ochsé, músico, pintor, literato, decorador, que ha tenido en mi desarrollo artístico una gran influencia. Fué para mí un amigo incomparable, al que le guardo un profundo agradecimiento. Su desaparición, durante los días atroces de la ocupación, es una pena irreparable en mi vida.

Desde entonces, siempre que escucho un estreno de mis obras me pregunto: "¿Qué habría pensado Fernand?"

*
* *

B. G. — Sabemos cuáles son sus dioses, conocemos sus patrias; —la de origen y la de adopción—. Desearíamos saber ahora, cuál ha sido su ambición esencial de compositor.

A. H. — Mi gusto y mi deseo han sido siempre, escribir una música perceptible para la gran masa de oyentes y suficientemente exenta de banalidades para interesar también a los melómanos.

B. G. — Un arte a la vez popular y personal.

A. H. — Es sobre todo en las partituras, amablemente calificadas de "grandes frescos", que he perseguido ese doble fin, buscando un dibujo lo más neto posible, sin renunciar al enriquecimiento de la materia sonora, armónica o contrapuntística. Mi norma de artista se ha convertido en consejos que doy a mis alumnos: "Si su dibujo, melódico o rítmico es claro, y se impone al oído, las disonancias que lo acompañen no asustarán nunca al oyente. Lo que le amedrenta, es ahogarse en un pantano sonoro del que no ve la ribera y en el cual se hunde rápidamente. Entonces, se aburre y no escucha más". Se puede, se debe hablar al gran público sin concesiones, pero también sin obscuridad. Es por esto que muchas de mis obras han gustado al oído del gran público: pienso en el *Rey David*, en *Judith*, en *La danza de los Muertos*, en *Juana de Arco en la Hoguera*.

B. G. — Desde que Stravinsky ha dado la espalda a su "primera manera", y ha muerto Falla, son pocos los compositores que reúnen ese doble privilegio: ser ellos mismos y dirigirse a otros que ellos...

A. H. — Algunos temen caer en la banalidad; tienen miedo de ser simples, de no revolucionar el universo con cada nueva obra. Es una curiosa obsesión, la de la revolución permanente. Una renovación incesante arrastraría muy pronto el agotamiento de la materia musical. Siempre he recordado una frase del gran Fauré: "No pretendamos tener genio en cada compás. "¡Y, sin embargo, él, lo tenía!

B. G. — Esas máximas de principio parecen más importantes que las declaraciones *a posteriori*. Un día, usted dijo a su amigo Cocteau esto, que me parece fundamental: "Si yo participo todavía de un orden de cosas que agonizan, es que me parece indispensable, para ir hacia adelante, estar sólidamente enlazado a lo que nos precede. No hay que romper el vínculo con la tradición musical. Una rama separada del tronco muere pronto. Hay que ser el nuevo jugador del mismo juego, porque cambiar las reglas, es destruir el juego, y retraerlo al punto de partida. La economía de los medios me parece más difícil pero también más útil que la audacia demasiado voluntaria. Es inútil derribar las puertas que se pueden abrir".

La segunda declaración...

A. H. — ¡Esta palabra que recuerda al aduanero no me trae nada bueno!

B. G. — ...La hizo usted a Paul Landormy: "Doy gran importancia a la arquitectura musical, pero no me agradaría, en ningún caso, verla sacrificada por razones de orden literario o pictórico. Tengo una tendencia, tal vez exagerada, a buscar la complejidad polifónica. Mi gran modelo es Juan Sebastián Bach. Yo no busco, como ciertos músicos antiimpresionistas, un retorno a la simplicidad armónica. Encuentro, por el contrario, que debemos utilizar los materiales armónicos creados por esa escuela que nos ha precedido, pero en un sentido diferente, como base de las líneas y de los ritmos. Bach utiliza los elementos de la armonía tonal, como yo desearía utilizar las superposiciones armónicas modernas. Yo no siento el culto a la feria ni al music-hall, sino, por el contrario, el de la música de cámara y de la música sinfónica, en lo que tienen de más grave y más austero".

Sus declaraciones definen más que una actitud: una doctrina. Usted está enlazado a los maestros y, sin embargo, es un hombre libre. Usted ya es un clásico sin haber sido jamás

un rezagado. Su lenguaje es nuevo, pero no arbitrario. Usted es tonal, atonal, politonal, según su deseo, o cuando las circunstancias lo requieren. Usted es un músico sabio y original; pero llega a la fibra popular. Usted interesa —la palabra es débil— a los especialistas y sabe emocionar el alma del pueblo.

A. H. — Esta última declaración es personal de usted. Me adheriría con agrado si tuviera la seguridad de justificarla. ¿Lo he logrado? No lo sé. He trabajado árduamente en ello. He querido llegar a los dos públicos: los técnicos y la masa. En algunos momentos, me ha parecido que había alcanzado mi objeto: por ejemplo, oyendo cantar las aleluyas del *Rey David* a los paisanos de Jorat.

B. G. — Recuerde usted también la primera audición de *Juana de Arco en la Hoguera*, en Orleans. Los especialistas estaban en minoría: la mayor parte del público era anónimo. Que los compositores y los musicólogos hayan admirado la ciencia con que usted conducía la progresión del coro final, que el gran público de Orleans haya sentido que sus ojos se humedecían —porque se encontraba, no reunido en una sala de concierto, pero en una asamblea, como en otro tiempo la masa ruanesa, alrededor de la hoguera de Juana, viendo quemar la Santa, "como una llama en medio de la Francia"— es la marca de su gloria. ¿Existen muchos compositores de nuestra época que puedan decir otro tanto?

A. H. — Yo soy el último que puede contestar a esa pregunta.

B. G. — Anoto por lo menos, que usted no contesta negativamente...



B. G. — Usted ha definido sus objetivos, yo he comentado sus éxitos: quedan por conocer los medios que usted ha empleado.

A. H. — En la primera línea de esos medios, colocaré una concepción de la prosodia que me es bastante personal. Y en seguida, agregaré algo enorme: parece que los compositores franceses no se dan cuenta de la importancia plástica de los textos que ponen en música. Yo comparto así las dudas de Ricardo Strauss, en el tiempo en que componía *Salomé*, según el texto francés de Oscar Wilde: "¿Por qué el francés canta diferente a como habla? ¿Es atavismo o tradición?" Por esto Romain Rolland aconseja que se estudie prolijamente *Pelléas*, que considera el mejor ejemplo de la buena prosodia francesa. Strauss compra la partitura, la estudia, y se asombra al descubrir "ese mismo descuido de la declamación que, siempre me ha sorprendido tanto en la música francesa".

Para mí, el problema se planteó de la misma manera. En la época en que componía la música de *Antigone*, sobre un texto violento y hasta brutal, me dije a veces: "Si para este texto sigo la prosodia habitual le haré perder su relieve y su fuerza. El caso de *Pelléas* es excepcional; el poema monocromo de Maeterlinck sugería en efecto esa repetición monótona, ese silabismo imperturbable cuyo empleo por los sub-debussystas ha llevado eficazmente el teatro lírico a la muerte... En ningún caso, el buen éxito de Debussy puede servir de modelo a una declamación dramática".

Lo que necesitaba descubrir a toda costa, era el medio de hacer *comprender* el texto cantado: es, a mi parecer, la regla del juego en el dominio lírico. Los músicos dramáticos franceses tienen la obseción exclusiva del dibujo melódico y muy relativa preocupación por la conformidad del texto y de la música. De aquí la leyenda de que en el teatro lírico nunca se puede comprender a los cantantes. Pero, noventa y

nueve veces sobre cien, la culpa no es de los cantantes sino de los compositores.

Tenía, a cualquier precio, que alejarme de esa prosodia negligente, y de la salmodia debussysta. Busqué por lo tanto el acento justo, sobre todo en las consonantes de ataque, estando, en este terreno, en neta oposición con los principios tradicionales. Pero, tuve la alegría de encontrar la aprobación de Claudel, de quien por aquel entonces ignoraba la doctrina. Lo que importa en la palabra, no es la vocal, es la consonante: ésta desempeña verdaderamente el rol de una locomotora, arrastrando la palabra entera detrás de ella. En el canto clásico, en el reino de *bel canto*, la vocal era reina, porque, sobre *a, e, i, o, u*, se puede prolongar el sonido el tiempo que se desea. En nuestra época, y para una declamación dramática, las consonantes lanzan la palabra en la sala, y la hacen percutir. Cada palabra tiene en potencia su línea melódica. Agregándole una línea melódica opuesta a la suya, se paraliza su vuelo y se aplasta sobre el piso de la escena. Mi regla personal consiste en respetar la plástica de la palabra a fin de darle toda su fuerza.

Tomemos un ejemplo de *Antigone*. En determinado momento, Creón interrumpe violentamente al coro y exclama: "¡Assez de sottises, vieillese!" ("¡Basta de necedades, vejez!"). La prosodia convencional nos sugiere la acentuación siguiente: "¡Assez de sot*tises*, viei*llesse*!". Traten de lanzar esa frase con cólera, ritmada en esa forma: el efecto agresivo se afloja de seguida. Para respetar la situación dramática y el furor de Creón, le di la siguiente prosodia: "¡Assez de *sottises*, *vieillesse*!", apoyándome en las raíces de las palabras. Así mismo para: "L'homme est *inouï*... (El hombre es inaudito...) L'homme *la*boure... (El hombre ara...) L'homme *chasse*... (El hombre caza...)". Pongo el acento sobre los tiempos fuertes.

Esta concepción ha sido generalmente rechazada por los compositores y los críticos; pero, con gran alegría, he visto cómo los cantantes, después de levantar los brazos al cielo diciendo: "¡Dios, qué complicada es esta música!", me venían a decir en el segundo ensayo: "Usted tenía razón: cuando uno se acostumbra, no se puede cantar de otra manera". Mi sistema les ayudaba particularmente en las frases de emisión rápida, como también en el registro agudo.

B. G. — Sin quererlo, el público se beneficia con este método. Así, en *Juana de Arco en la Hoguera*, cuando el coro entona en el último cuadro: "¡Louée soit notre *soeur* Jeanne, qui est *de*bout, pour *tou*jours, comme une *flamme*, au *milieu* de la *France!* ("¡Loada sea nuestra hermana Juana que está de pié, para siempre, como una llama, en el medio de la Francia!"), el oyente se encuentra tan conmovido por el acento que usted ha impuesto a esta frase como por su belleza melódica y armónica.

A. H. — Este sistema prosódico está llevado al extremo en *Antigone*. Lo he empleado sin embargo en otras ocasiones. Cuando debo poner música a un texto me lo hago leer por el autor o, si el autor es mal lector, me imagino la manera cómo lo recitaría un buen comediante, en qué forma colocaría los principales acentos. En una frase, si dos o tres palabras fundamentales se ponen bien en valor, el sentido general se impone inmediatamente. El hecho de haberme encontrado sobre este punto en pleno acuerdo con Claudel, fué para mí un poderoso consuelo. Claudel me daba el apoyo más preciado: la tesis que preconizaba ya no era una manía, el procedimiento de un músico, pero sí: la convicción segura del más gran poeta de nuestra época. Puedo igualmente invocar el testimonio de Paul Valéry que, él también, me daba la razón. Al aplicar mis principios, he querido solamente restituir su naturalidad al canto francés. No he escrito recitativos en realidad, pero melodías cantadas rápidamente,

tan rápidamente que muchos han creído que no se trataba de melodías. Lo que se admira, generalmente, es la melodía lenta. Pídale a una persona cualquiera que le cite una bella melodía: estará seguramente anotada en tiempo *adagio*. Y esto es absurdo. Pero si se deseara detallar las absurdidades consagradas por el uso, se llenarían los estantes de una biblioteca.



B. G. — Usted acaba de comentar algunas de sus investigaciones: ¿por qué las emprendió, cómo las condujo? Nuestra curiosidad es insaciable: desearíamos conocer su opinión personal sobre algunas de sus obras. Me dirijo al padre de familia rodeado de sus hijas y le digo a quemarropa: "¿Cuál le parece la más linda?".

A. H. — Gracias a Dios, tengo mala memoria: ¡he reconocido mis hijas al nacer, pero después las he olvidado! Así, cuando por casualidad, encuentro una de ellas después de una larga ausencia, la miro con cierta objetividad y, según los casos, me digo a mí mismo: "¡Caramba! no está tan mal..." o bien, por el contrario: "¡Pero esta... hum!".

En mi caso como en el de mis camaradas, son las partituras las más "up to date" las que llevan más arrugas. Algunos chistes, admisibles en 1920, hacen triste figura en 1951.

B. G. — Es la serenidad de su juicio que nos interesa sobremanera.

A. H. — He escrito un cierto número de obras "de fuerza": así se designan las pruebas particularmente temibles... Yo las considero un poco como sub-productos beethovianos. Usted me dirá: ¡el Beethoven del pobre! De acuerdo, pero es ahí sin embargo que se expresa mi naturaleza verdadera. Dentro de esa categoría, tengo una secreta preferencia por ciertas piezas que no siempre han sido vivamente aprecia-

das: Los *Cuartetos*, y sobre todo el primero, porque traduce exactamente la personalidad del joven que lo escribió en 1917. Hay defectos, larguras, pero me reconozco como en un espejo. Como tipo de mejor trabajo, citaré mi tercer *Cuarteto*, que marca un progreso en la concisión y la factura. Por último, tengo cierta ternura por el *Lamento* de la *Danza de los Muertos*, cuya realización no difiere mucho del dibujo que habia imaginado.

En lo que respecta al capitulo sinfónico aprecio en mi *Sinfonía Litúrgica*, el hecho de que deba muy poco a la estética tradicional. A mi juicio, la sinfonía siguiente, *Delicioe Basilienses*, marca un progreso en la factura y contrasta bien con la precedente, lo que era indispensable. En cuanto a la *Quinta*, que recién acabo de oir, dirigida por mi amigo Charles Münch, no estoy aun bastante alejado (data de fines de 1950) para juzgarla con toda objetividad. Ya he notado algunos errores; pero hay sin embargo un pasaje que considero honorable... no le digo cuál es: por otra parte, los articulos de sus colegas nos aclararán este caso...

B. G. — ¿*Juana de Arco*?

A. H. — La contribución de Claudel ha sido tan grande que no me reconozco como el autor verdadero, solamente como un simple colaborador.

B. G. — Sé que *Antigone* es una de sus hijas preferidas.

A. H. — Es cierto que le doy alguna importancia; encarna mis ambiciones y mis tentativas líricas. Sin vano orgullo, ni falsa modestia, creo que *Antigone* agregaba una pequeña piedra al teatro lírico. Esa pequeña piedra ha caido por otra parte en el fondo de un pozo y allí ha quedado...

B. G. — ¿Cuál es su impresión al escuchar el *Rey David*?

A. H. — Es la obra que ha conseguido introducirse en ese famoso "repertorio" de programas. Así cuando se trata de colocar una "obra moderna" en un festival, es en el *Rey*

David que piensan los organizadores. Los coristas lo conocen, las orquestas también: entonces, mínimum de ensayos, economías, y público satisfecho. ¡Los que están menos —y yo los comprendo muy bien— son los otros compositores, que tienen una partitura terminada pero aun no ejecutada en público, y a quienes continuamente les tomo el lugar!

La audición del *Rey David* ya no me produce una reacción muy viva. Asisto con un poco de tedio: no vea ninguna hipocresía en esta opinión... Trato entonces, de persuadirme de que soy un espectador entre los demás y de discernir las cualidades entre los defectos.

El defecto principal del *Rey David* está en que hoy se dá en oratorio una obra concebida originalmente como una partitura para acompañar un drama, una música de escena. Ese drama, yo lo había ilustrado como un grabador estampa los capítulos de un libro. Había capítulos más o menos largos. En la escena, eso pasa naturalmente; pero en un concierto, hay demasiadas piezas breves en la primera parte, lo que da una impresión de falta de continuidad.

B. G. — Veamos un poco el detalle.

A. H. — ¿Usted desea saber dónde empiezo a aburrirme? Se lo voy a decir exactamente: en el número 6 de la primera parte. Abro de nuevo un ojo en el número 8, porque quiero verificar cómo, una vez más, será ejecutado demasiado ligero. En el *Coro de los Profetas* y en el *Campo de Israel*, me adormezco suavemente. Me despierto con estas palabras: "La Eternidad es mi luz...". *El Baile ante el Arca* me da, no obstante algunos detalles, una especie de satisfacción, porque el desarrollo tiene una buena progresión. En la tercera parte, mi preferencia se inclina por el *Coro de Penitencia*. Ingenuamente, orgullosamente, confesaré que el final, la combinación del Coral con las Aleluyas me parece que realiza casi lo que yo esperaba.

B. G. — ¿Qué me puede decir de *Pacific*? Todos saben que usted ha querido imaginar la arrancada de una locomotora, tipo Pacific 231, y luego su marcha en plena velocidad.

A. H. — Efectivamente es lo que se ha dicho, pero sin embargo no era ese mi propósito.

B. G. — . . . . . .

A. H. — No hay que ocasionarle nunca al público una pena inútil: es una de las leyes esenciales de la composición musical. ¡Tantos y tantos críticos han hecho la descripción de la marcha de mi locomotora atravesando los grandes espacios que sería inhumano desengañarles! Uno de ellos, confundiendo *Pacific* con *Pacifique* ha llegado a evocar los olores de altamar... En verdad, he seguido, en *Pacific*, una idea muy abstracta y completamente ideal, dando el sentimiento de una aceleración matemática del ritmo, mientras que el movimiento mismo se retiene. Musicalmente, compuse una especie de gran coral variado, surcado de contrapuntos a la breve en la primera parte, lo que da una impresión a la manera de Juan Sebastián Bach.

B. G. — ¿Y el título?

A. H. — Primeramente llamé a esta pieza *Movimiento Sinfónico*. Reflexionando, encontré esto un poco descolorido. De repente, una idea bastante romántica atravesó mi espíritu, y puse, terminada la obra, el título: *Pacific* 231, índice de locomotoras para trenes pesados de gran velocidad (hoy ese tipo ha sido superado y sacrificado ¡ay de mí! por la tracción eléctrica).

B. G. — ¿Usted abusaba de nuestra credulidad"

A. H. — No: hacía un experimento. He compuesto, usted lo sabe, tres "Movimientos Sinfónicos", que son *Pacific* 231, *Rugby*, y, para terminar...

B. G. — *Movimiento Sinfónico* Nº 3.

A. H. — Para el tercero, me faltó, efectivamente, imaginación. Pero sepa que, acerca de *Pacific* y de *Rugby*, la

prensa se ha mostrado prolija. Personas de gran talento han descrito en maravillosos artículos las bielas, el ruido de los pistones, el rechinamiento de los frenos, la pelota ovalada, los escapes, los enredos de los delanteros, etc., etc. . . . Todas estas imágenes daban pábulo a copiosos estudios. Pero mi pobre *Movimiento Sinfónico* Nº 3 pagó caro su título ingrato y seco: apenas si recogió aquí y allí algunas líneas evasivas y amables. Moraleja: . . . ¡Pero no, yo he sido, también crítico musical y no quiero hablar mal de una profesión que me ha sustentado!

B. G. — ¿Qué piensa usted de. . . ?

A. H. — ¡Ah, no! puedo contestar a una pregunta, pero no a un interrogatorio. Piense que un autor tiene mucho trabajo para construir sus obras: ¡evítele, por lo menos, la molestia de juzgarlas!

B. G. — Está bien: pero con una condición. . .

A. H. — ¿Cuál?

B. G. — ¡Que usted nos deje, a nosotros, la libertad de admirarlas!

X

¡HE COLABORADO!

No colabore jamás.

(Octave Mirbeau).

Cuando el compositor de música se propone salir del dominio de la sinfonía o de la sonata, si desea acometer una obra dramática o simplemente escribir una melodía, tiene que solicitar la ayuda de un colaborador. ¿Se trata de un autor que ha fallecido? El caso es fácil, siempre que se respeten las reglas establecidas para obtener la autorización de utilizar un texto. Si éste ha caido en el dominio público, las peores deformaciones no ocasionan ninguna sanción. Desdicha sobre el infortunado muerto después de cincuenta años: queda a nuestra merced.

Los colaboradores de los músicos son numerosos y diversos. Del copista al poeta, pasando por el instrumentista, el coreógrafo y el director de cine, demuestran a qué punto un compositor puede estar bajo dependencia ajena.

En regla general, las pretenciones del caloborador aumentan en sentido inverso al de su talento.

En el dominio cinematográfico, donde el músico ocupa el lugar de pariente pobre, resulta fácil verificar este acerto.

Si el director y el productor son personas cultivadas, con algunas nociones de lo que es la música, es relativamente fácil entenderse. Le tienen confianza al músico. Cuando esto no ocurre, hay que discutir paso a paso las fantasías absurdas que pretenden imponerle. ¡Cuánto trabajo perdido, ya que el director dispone de poderes ilimitados!

Existen, afortunadamente, días mejores. Un músico tiene a veces la suerte de ponerse en contacto con algunos artistas eminentes de su tiempo, poetas o novelistas. Y esto consuela muchos sinsabores y alimenta útilmente la fuente de la invención personal.



Por intermedio de una amiga común, Henriette Charasson, conocí a Apollinaire, de quien ya había puesto música a seis poemas, sacados de *Alcools*.

Apollinaire volvía del frente y había sufrido la operación del trépano a causa de una grave herida. Max Jacob decía: "Él no comprende nada de música, sólo le gusta Schubert...". En es mismo café de Flore, que se convirtió en una guarida de existencialistas, fuí presentado a Cocteau, que desempeñó un rol importante en la vida musical de post-guerra. Tuvimos bellas y agradables veladas en las que él era el animador. En ellas se reunían pintores —Fauconnet, Picasso, Dufy—, hombres de letras —Giraudoux, Morand, Radiguet, Lucien Daudet—, y los músicos del grupo de los Seis con Satie. Cuando Cocteau hizo representar en el Atelier su adaptación de *Antigone*, escribí una pequeña partitura de escena para oboe y arpa. Más tarde, ese texto rápido y violento me incitó a componer mi tragedia musical. Sin ser verdaderamente músico, Cocteau sirvió de guía a muchos jóvenes. Expresaba el sentido general de una reacción contra

la estética de antes de la guerra. Cada uno de nosotros la tradujo de manera diferente.

Me vinculé también con Max Jacob; que me dió el libreto de una *Sainte Alméenne*, que permanece escondido entre mis papeles. En la misma época tuve la ocasión de conocer a Blaise Cendrars, cuya extraordinaria personalidad se manifestaba en todas las actividades y que me autorizó a poner en música fragmentos de su bello poema, *Pascuas en Nueva York*. Encontré también a Paul Fort, que ha brindado tantos versos a los músicos, y al poeta belga Paul Méral, con quien colaboré para la música de *Decires de Juegos del Mundo*. Esta obra creada en diciembre de 1918, en el Vieux-Colombier, que dirigía Jane Bathori, no pasó sin levantar alguna efervescencia, pero los trajes tan originales de Fauconnet marcaron ciertamente una fecha en la historia del teatro.

A principios de 1921, recibí una carta de René Morax que, con su hermano Jean, había fundado el teatro de Jorat en el pueblo de Mezieres, a doce kilómetros de Lausanne. Cada dos años, daban una serie de representaciones. Morax me pedía que escribiera la partitura de un *Rey David* que esperaba poner en escena para el mes de mayo del mismo año.

Sin apreciar debidamente la importancia del trabajo que se me confiaba, acepté con placer, conviniendo perfectamente ese tema al "bíblico" que yo soy. Conservo entre mis mejores recuerdos el de esas representaciones y sobre todo el de la preparación de la obra. ¡Bienaventurada época! Estudiantes, aldeanos, profesionales cooperaban todos alegremente. Tres pintores, Jean Morax, Cingria y Hugonnet pintaban los decorados y los trajes. ¡Había veintisiete cuadros —y teníamos carros tirados por verdaderos caballos! El éxito coronó nuestros esfuerzos. Para facilitar la audición de mi partitura en conciertos, Morax tuvo la idea, repetida con fre-

cuencia después, de unir las partes demasiado breves por un texto confiado a un recitante, encargado de resumir la la acción.

Dos años más tarde, se dió *Judith* con Croiza y Alcover. Encontré de nuevo en la dirección a mi fiel Paul Boepple, que ya había preparado el *Rey David*. Luego, se hizo una zarzuela, *La Bella de Moudon*, que presentamos con la colaboración de la charanga de Moudon. Durante la ocupación, escribí una breve partitura para *Carlos el Temerario*: jamás la he oído.

Para la representación de *Saül*, de André Gide, compuse una música de escena destinada a un pequeño conjunto colocado en el escenario del Vieux-Colombier y, alrededor de treinta años más tarde, una música para la traducción de *Hamlet*, que Jean-Louis Barrault interpretaba en la apertura de su teatro de Marigny.



Esta enumeración resulta monótona porque necesitaría más de un capitulo para contar lo que debo a diferentes colaboradores.

Es por intermedio de Mme. Ida Rubinstein, intérprete y mecenas incomparable, que me puse en contacto con Saint-Georges de Bouthélier, d'Annunizo y Claudel.

Para Saint-Georges de Bouhélier, se trataba también de una música de escena destinada a un gran espectáculo de la ópera: *La emperatriz en la roca*, que fué presentado suntuosamente con decorados y trajes de Benois. Sin embargo, Bouhélier no estaba del todo satisfecho. Juzgaba especialmente el cuadro de la orgía muy pobre en mujeres desnudas. Tentábamos de hacerle admitir las tradiciones en uso en los

teatros subvencionados, pero él se obstinaba: "¡Yo exijo mujeres desnudas!".

La puesta en escena se había confiado al célebre Sanine. Para colocar a las comparsas en el ambiente de la orgía, obligaba a la pobre Mlle. Atoch a tocar toda la música en el miserable piano con ruedas, desfondado por generaciones de golpeadores de ballet. Esto terminaba en la más grande consternación. Entonces, deteniendo la escena, Sanine exclamaba: "¡Han oído ustedes esta música formidable: es un desastre, un verdadero desastre!".

Era justo: mi música no tuvo ningún éxito, y sin embargo Mme. Rubinstein me pidió todavía la música para la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio, que ella debía representar en el Teatro Costanzi de Roma. Mi partitura fué desgraciadamente tapada por la gritería de las juventudes fascistas. Se les había prometido la presencia de d'Annunzio, que no pudo venir porque ya estaba, de hecho, prisionero en su Vittoriale. El público manifestó ruidosamente su decepción por haber reunido en vano todo un lote de banderas...

D'Annunzio me había invitado para ir a verle a esa propiedad en que surgía, en medio del jardín, toda la proa de un crucero... Subimos sobre el puente de mando, donde hacía guardia un fusilero-marino, armado. D'Annunzio me hizo admirar la magnífica vista que ofrecía el lago de Garda y luego dijo: "Y ahora, para saludar al músico que visita al poeta, vamos a lanzar al infinito sin número y sin límites las siete notas de la escala... ¡Fuego!". Un tremendo cañonazo estuvo a punto de hacerme caer. ¡Do! ¡Re! ¡Mi! ¡Ascendimos así toda la escala!

Al día siguiente, me llevó a la inauguración del campo de aviación de Dozenzano, después me recondujo a Milán. No le ví nunca más.

Su conversación era un fuego de artificio y se comprendía como este hombre, de un físico más bien ingrato, había

tenido tanto éxito con las mujeres. Estaba con justa razón orgulloso de su dominio de la lengua francesa: "La mayor parte de los autores franceses se contentan con mil quinientas palabras, le agradaba repetir: ¡yo conozco quince mil!".

He colaborado también con Romain Rolland en *Liluli*, con Mme. Elisabeth de Gramont para un ballet, *Rosas de Metal*, cuya orquesta se componía de cuatro dinafónicos Bertrand, primer ensayo de instrumentos de ondas. Con Jacques Copeau, había empezado una especie de zarzuela, *El Rey, su Visir y su Médico*, que nunca fué terminada.

Habiendo pedido la Exposición de 1937 un cierto número de *Juegos de agua y de luces*, que tenían lugar sobre el Sena, colaboré en una evocación de *Las mil y una noches* con el Dr. Mardrus, traductor de esta obra.

Para *Sodoma y Gomorra*, de Jean Giraudoux, mi contribución se limitó a algunas intervenciones de un grupo de trombones. La muerte de Giraudoux cortó nuestro proyecto de una "gran ópera" de estilo pomposo, sobre un argumento que me había propuesto amablemente René Kerdyck: *Alceste*. Para una noche de gala de Altos Estudios Comerciales, escribí, sobre una idea de Sacha Guitry, la música de un ballet, *Un pájaro blanco ha tomado vuelo*, cuya coreografía estableció Lifar.

Habiéndome pedido el coro de Soleure una obra para festejar su quicuagésimo aniversario, pedí el texto a René Bizet que me dió *Gritos del Mundo*. Algunos de mis amigos insinuaron que yo habría debido redactar el texto, dejando a Bizet la tarea de componer la partitura...

Favorable en Suiza, la acogida en París fué mediocre. Algunos veían una obra comunista, otros un himno reaccionario. En realidad, expreso la rebelión del individuo contra la masa que lo aplasta: motivo de actualidad...

Dentro de un dominio más liviano, trabajé con Willemetz: *El Rey Pausole*, según Pierre Louys, que con la ex-

celente interpretación de Dorville, René Koval, Pasquali, Jacqueline Francell, entre otros, se mantuvo en la cartelera durante cerca de quinientas representaciones. Más tarde, con el concurso de Jacques Ibert, aparecieron *Las Pequeñas Cardinal*, cuya carrera fué menos feliz. Nos repartimos la música de *L'Aiglon*, según el drama de Rostand. Creado en Monte-Carlo por Raoul Gunsbourg, después reprisado en la Opera, *L'Aiglon* no se ha vuelto a representar, a pesar de un gran éxito de público.



En la misma época me dediqué a un proyecto del que Paul Valéry me había hablado muchos años antes. Era *Anfión*, que Mme. Rubinstein representó en la Opera, al que siguió *Semíramis*.

Para *Anfión*, realicé un proyecto que Valéry había confiado antes a Debussy: gran honor, pesada carga.

Valéry explicó ampliamente sus intenciones sobre esta obra en una conferencia que dió en los Anales y que figura en *Piezas sobre Arte*.

El fracaso de *Semíramis* fué ampliamente compensado por el placer del trabajo cumplido al lado de Valéry. No era solamente un gran poeta, era además un hombre encantador. A cada momento encontraba la ocasión o el pretexto para desarrollar una idea con extraordinaria fuerza de expresión. Como a todos los hombres de su época, era el arte de Wagner el que más le había impresionado y a él se refería siempre que hablaba de música. Respetaba ese arte, sin conocer su lenguaje ni sus fórmulas. Así, en *Semíramis*, después de dos cuadros recargados de música, la heroina tomaba de pronto la palabra. Como yo pretendía suspender la música bajo esas palabras, para dejarle al texto todo su valor, Valéry me dijo, con tono entre bromista y serio: "¡Póngame ahí debajo

un pequeño trémolo!" Pero, ¡el monólogo duraba diez y siete minutos!

Me había propuesto un bello proyecto, que, por desgracia no pudimos realizar. Habría comenzado por un texto en prosa; luego la prosa se habría aligerado hacia una poesía cada vez más ritmada, para ceder por último su lugar a la música, en el preciso instante en que el poder de las palabras se agota...

No he olvidado la personalidad de Ricciotto Canudo, apóstol del séptimo arte: el cine. Fué él quien me presentó a Abel Gance, con quien he colaborado varias veces en mis primeros trabajos de música de film. Con Canudo escribí para los ballets suecos *Skating-Rink*, que se representó en el Teatro de los Campos Elíseos, con decorado y trajes de Fernand Léger. Para *Arte y Acción*, dirigida por Mme. Autant-Lara, compuse la música de *Duodécima campanada de media noche*, cuyo poema era de Carlos Larronde.

Para la exposición Suiza de 1939, los representantes del cantón de Neuchâtel me propusieron que escribiera la partitura de *Nicolás de Flue*, santo helvético que acaba de ser canonizado en Roma. El poema era de Denis de Rougemont. La guerra impidió la representación en Zurich y la pieza se dió dos años más tarde, en Lausanne.

William Aguet me hizo debutar en Radio, proponiéndome un *Cristóbal Colón*, que dedicamos a Claudel y Milhaud, como recuerdo de su gran obra sobre el mismo sujeto. Luego, fueron los *Latidos del Mundo*, siempre para Radio-Lausanne, y *San Francisco de Asís*.

Aguet tiene el sentido del teatro radiofónico más que nadie; sus realizaciones han obtenido siempre la aprobación de los autores calificados y de los técnicos.

¿Olvidaría una pequeña ilustración musical para *Pasifae*, de Montherlant? El Estudio de Ensayo me encargó

esa partitura que no se dió nunca, habiéndose considerado posteriormente que el argumento era inmoral.



Una de las más grandes alegrías de mi existencia ha sido la de tener por "libretista" —si es que los maravillosos poemas de *Juana de Arco en la Hoguera* y de *La Danza de los Muertos* puedan considerarse como "libretos"— a Paul Claudel.

En oposición a muchos literatos, Paul Claudel manifiesta un gran interés en lo que respecta a la música. Quizá sus opiniones puedan parecer un poco desconcertantes a los músicos. Es asi, como una inexplicable debilidad por Berlioz balancea una sólida animosidad contra Wagner.

En el teatro, sabe todo lo que la música puede dar y cuánto puede contribuir a poner en valor el texto. Lo que le interesa no es la ópera propiament edicha, o el drama lírico. (Deplora el compartimiento impuesto por la rutina, que pretende que en la escena todo se cante, hasta lo que no puede serlo). Querría que el teatro sintetizara todos los elementos del espectáculo y que cada uno encontrara su lugar apropiado.

Para cada una de las obras en que he tenido la felicidad de trabajar con él, me ha indicado escena por escena, podria casi decir línea por linea, la construcción musical de la partitura. Me hacía penetrar en la atmósfera, sentir su densidad, la línea melódica que él deseaba, reservándome la tarea de expresarla en mi lengua. Se podrá medir su precisión leyendo las indicaciones que da para la última escena de *Zapato de Raso*:

1. Instrumentos de viento (flautas diversas), extremadamente verdes y ácidas, que mantienen indefinidamente la

misma nota hasta el fin de la escena: de tiempo en tiempo uno de los instrumentos se calla, dejando en descubierto las líneas subyacentes que continúan prolongándose;

2. Tres notas punteadas, en escala ascendente, sobre los instrumentos de cuerda;

3. Una nota con el arco;

4. Redoble seco con baquetas sobre un pequeño tambor chato;

5. Dos pequeños gongs de metal;

6. Ventral y, en el medio, detonaciones sobre un enorme tambor."

Era más difícil seguirle cuando indicaba, por ejemplo: "La música imita el ruido de una alfombra que se sacude", pero retomaba su seriedad al sugerirme, para la primera escena de *Juana de Arco en la Hoguera* un color e imágenes que traté en todo lo posible de seguir al pie de la letra:

"Escena I. — Las voces del cielo: "Se oye aullar un perro en la noche. Una vez, dos veces. En la segunda vez, la orquesta se une al aullido con una especie de sollozo o de risa siniestra. Con la tercera vez el coro. Después silencio. Luego "las voces de la noche sobre el bosque", a lo que se mezcla, quizá, muy débilmente, la canción de Trimazo y una impresión límpida de ruiseñor. Después silencio y algunos compases de meditación dolorosa. Luego, de nuevo, el coro a boca cerrada. *Crescendo. Diminuendo.* Y, las voces distintas: "¡Juana! ¡Juana! ¡Juana!"

Toda la atmósfera musical está creada, la partitura establecida y el compositor no tiene más que dejarse guiar para realizar la materia sonora.

Basta con escuchar a Claudel leer varias veces su texto. Lo hace con tal fuerza plástica, si cabe decirlo, que todo el

relieve musical se desprende claro y preciso, para cualquiera que tenga un poco de imaginación musical.



Sí, he tenido muchos colaboradores, y casi un número igual de alegrías. Elegid bien vuestros poetas, mis jóvenes lectores, y no olvidéis nunca una palabra más autorizada que la mía, la de Corneille: "La amistad de un gran hombre es un beneficio de los dioses".

XI

MIRAS DEL PRESENTE Y DEL FUTURO

Nuestras obras han perdido las dos antiguas condiciones de la perfección: el tiempo de madurar y el propósito de perdurar.

(Paul Valéry).

No hace mucho usted inspiró una encuesta publicada en el *Fígaro*. La tesis era: la evolución del lenguaje musical. Recordará que me aconsejó que estableciera un paralelo entre la evolución imperceptible del lenguaje literario y la evolución muy rápida del lenguaje musical.

Usted, como correspondía, fué uno de los primeros que contestó a esta encuesta. Según su opinión, la cuestión del vocabulario musical es secundaria: sólo importan las ideas que el compositor quiere expresar.

A. H. — Esa es, todavía hoy mi cabal sensación.

B. G. — Y sin embargo, según algunos, el genio de un compositor dependería de su originalidad armónica...

A. H. — Si así fuera, la música estaría muerta desde hace mucho tiempo. Pero existen otras posibilidades fuera de la búsqueda de nuevos materiales sonoros.

Existen, a mi parecer, dos categorías de compositores. Los que han tenido la audacia de traer nuevas piedras al edificio. Y los que las han tallado, colocándolas en su lugar

para construir chozas o catedrales. Para los primeros, la tarea ha terminado, hasta el momento en que se usen nuevos intervalos —cuartos, tercios, décimos de tono. Para los otros, la búsqueda puede continuar, en la medida de lo que se tenga que decir. Porque ya no hay nuevas armonías en potencia, ni líneas melódicas que no hayan sido ya empleadas; pero hay siempre un uso original de las armonías antiguas y recientes. Personalmente, creo que los mismos problemas se presentan al escritor y al compositor. Recuerde la contestación que dió Louis Beydts en la encuesta del *Fígaro*: "Todos estamos de acuerdo en pensar que André Gide es el mejor escritor de nuestro tiempo: y, sin embargo, emplea exactamente las mismas palabras que Racine".

B. G. — No es menos cierto que los jóvenes compositores se dividen en dos grupos: los que buscan la novedad de la idea y no del lenguaje; los que quieren encontrar a cualquier precio palabras nuevas para expresar sus ideas.

A. H. — No hay palabras nuevas. Todas las palabras ya han sido empleadas: sólo se pueden encontrar nuevas combinaciones. Para ser claro, recordaré que las combinaciones entre los doce sonidos cromáticos que forman nuestro material sonoro son matemáticamente limitadas. Para ir del primero al quinto grado, o volver del quinto al primero, hay una serie de dibujos melódicos que se reproducen obligatoriamente. No se puede por lo tanto crear una melodía que no recuerde uno u otro de esos dibujos. Esto permite a los críticos o a un oyente cualquiera decretar que no hay nada nuevo en la música moderna... [1].

---

(1) "Hay que reconocer: que, con raras excepciones, los compositores actuales no tienen el don melódico; sus melodías ocultan una falta punible de invención, de imaginación, y se reducen casi siempre a fórmulas, a lugares comunes. Nuestra carencia melódica parece un hecho innegable." (Boris de Schloezer, *Música Contemporánea*.) Si el señor de Schloezer fuera un músico, evitaría esas afirmaciones superficiales, que le hacen émulo a los Scudo, Potugin y otros críticos.

Resulta lo mismo para los acordes que contienen los doce sonidos cromáticos superpuestos. Desde hace treinta años, han sido empleados corrientemente por los compositores. Pero, hoy, es imposible agregar un décimotercer sonido suplementario: el material está completo.

B. G. — ¿Qué porvenir asigna usted a las investigaciones que tienen por punto de partida el tercio, el cuarto o el décimo de tono?

A. H. — Yo no creo de ninguna manera en el éxito de esas empresas arriesgadas. Repito: el oído humano se embota constantemente, por la sencilla razón de que está sometido al desgaste que le ocasionan ruidos que nuestros padres no conocían.

B. G. — ¿Nuestros padres tenían un oído más fino que el nuestro?

A. H. — En todo caso no pedían a la música el estrépido que nosotros exigimos. Al ruido, preferían el matiz, dándole mucho valor a pequeñas diferencias de timbres que hoy nos dejan profundamente indiferentes. El público de los melómanos era bastante restringido y más cultivado, capaz de seguir de cerca el desarrollo de una pieza, y de apreciar sus cualidades. En tiempos de J. S. Bach, un príncipe podía dar un tema de fuga: ¡pídale hoy eso al Rey de Inglaterra o a Stalin! Somos, actualmente, más glotones que catadores... Vaya al cine: algunas músicas de films, compuestas a la ligera por maestros baratos, tienen con qué hacerle baladrar; a tal punto la sonoridad es horrible, la armonización defectuosa, la orquestación inepta. Uno espera una pequeña protesta: ¡pero, no: se las escucha, con el mismo oído impasible que a una partitura honorable! En el concierto, el oyente en general es sensible a la impresión que le da una obra en su conjunto: no repara en los detalles, que, por otra parte, se le escapan.

B. G. — De modo que podríamos ser comparados a los borrachos cuyo esófago está a tal punto quemado por el alcohol...

A. H. — ¡Que pueden beber petróleo sin reaccionar! El ruido atrofia nuestros oídos y es así como creo que, dentro de algunos años, sólo percibiremos diferencias entre los intervalos muy grandes. Perderemos de vista el medio tono, y llegaremos a diferenciar únicamente la tercera, luego, la cuarta, y por último la quinta... Lo que representa, desde ya, un rol predominante, es la sacudida rítmica, y no la voluptuosidad melódica. Piense en la música de Erik Satie, considerada como genial para ciertos músicos, en la medida en que ella vuelve a una simplificación primitiva del lenguaje: ausencia de riqueza armónica, ausencia de riqueza contrapuntística... En el tren en que vamos, tendremos, antes del fin de siglo, una música muy sumaria, bárbara, que acoplará una melodía rudimentaria a ritmos brutalmente medidos. ¡Esto convendrá maravillosamente a los oídos atrofiados de los melómanos del año 2000!

B. G. — Sin embargo, nuestra época sucede a un período de refinamiento extremo, quizá hasta abusivo. ¿No será acaso solamente reacción contra la escuela de Fauré y Debussy? ¿Reacción brutal, puede ser, pero temporaria? Todas las reacciones son por otra parte temporarias...

A. H. — Es exacto que, hacia 1920, Cocteau lanzó la contraseña de la música brusca: el campeón fué Satie y algunos de mis camaradas del grupo de Seis. Pero, con bastante anterioridad a esta fecha, un Strauss, un Stravinsky, un Schönberg habían reaccionado contra el debussismo. Le sucedió a Debussy lo que había predicho para Wagner: "Wagner es una puesta de sol que se ha tomado por una aurora..." Es una frase muy justa, pero que se aplica a todos los grandes innovadores que abren una puerta y la

cierran detrás de ellos. Sin duda, en derredor de un gran artista, surge siempre una forma de escuela. Pero los imitadores sólo propagan los defectos o las manías de su ídolo.



B. G. —¿Cómo juzga usted nuestra época?

A. H. —Lo que me impresiona en ella es la rapidez de las reacciones, el desgaste precoz de los procedimientos. Se han necesitado siglos, desde Monteverdi hasta Schönberg, para obtener la libre disposición de los doce sonidos. A partir de este descubrimiento, la evolución se vuelve repentinamente muy rápida. Estamos todos delante de una pared: este muro hecho con todos los materiales amontonados poco a poco, se levanta delante de nosotros, y cada uno se esfuerza por encontrar una salida: la busca según su intuición personal.

Existen, por una parte, los defensores del método Satie: ellos preconizan el retorno a la simplicidad... *¡Sancta simplicitas!* Y por otra parte, los que, —retomando, cuarenta años más tarde las investigaciones de Schönberg—, buscan la salida del lado de la atonalidad; estableciendo, más arbitrariamente todavía, el sistema del dodecafonismo. Este sistema se vanagloria de una codificación muy restringida: los dodecafonistas me hacen el efecto de presidiarios, que, habiendo roto sus cadenas, se ataran voluntariamente a los piés pesas de cien kilos para correr más ligero... Su dogma es perfectamente comparable al del contrapunto de escuela, con la diferencia de que el fin que persigue el contrapunto es solamente el de dar flexibilidad a la pluma y de estimular la invención con el ejercicio, mientras que los principios dodecafonistas se presentan, ¡no como medios, pero como un fin!

Creo que no hay ahí ninguna posibilidad de expresión para un compositor, porque su invención melódica está sometida a leyes intransigentes que entorpecen la libre expresión de su pensamiento. Yo no me opongo de ninguna manera a la disciplina libremente aceptada, y hasta buscada para fines artísticos. Pero es necesario que esa disciplina tenga un sentido y que no sea arbitraria y decretal.

Por otra parte, la libertad anárquica, desde el punto de vista del resultado armónico de líneas superpuestas, abre el camino a las más peligrosas fantasías. He aquí lo que dice René Leibowitz, el teórico eminente del dodecafonismo: "...Resulta que el pensamiento del compositor puede al fin desarrollarse de manera enteramente lineal (horizontal) *ya que ninguna restricción vertical puede tener valor para él.* Sin disonancias prohibidas, sin fórmulas armónicas fijas (tales como los finales del contrapunto modal, o como los grados armónicos del contrapunto tonal); lo que equivale a decir que el compositor puede dar libre curso a la invención de sus voces, que adquieren en esta forma una total libertad individual y la facultad de superponerse libremente las unas a las otras". Y, más lejos: "...*la posibilidad inmanente* para el compositor de escribir en forma puramente horizontal, sin ninguna preocupación vertical *a priori*" [1].

Evidentemente, las restricciones impuestas por la fórmula de una serie ortodoxa se encuentran ampliamente compensadas por esta libertad. Esto explica por qué los jóvenes menos dotados de invención musical han adoptado con entusiasmo esta técnica. No hay que olvidar en todo caso, que el que escucha oye la música verticalmente y que las combinaciones contrapuntísticas más complejas pierden todo interés y resultan de una facilidad elemental cuando no tienen que respetar ninguna disciplina.

---

(1) René Leibowitz: *Introducción a la música de doce sonidos.*

Otro inconveniente del sistema dodecafónico es la supresión de la modulación que ofrece tantas posibilidades, continuamente renovadas. "Pasar de una región a otra", confiesa Leibowitz, "equivale *vagamente* a lo que significaba la modulación en el dominio de la arquitectura tonal". Por último, temo la pobreza de la forma... "porque se puede decir que toda pieza dodecafónica no es más que una serie de variaciones sobre su serie inicial (²).

El fin de una conquista es ensanchar el espacio, abolir las fronteras, no el de estrecharlas. El esfuerzo de los creadores se ha orientado siempre hacia una liberación de las fórmulas y de las convenciones. ¡Pero cuántos ejemplos de lo contrario en derredor nuestro! ¡Así las demagogias evolucionan hacia un imperialismo más autocrático que el que destruyeron, mientras las dictaduras vuelven a la demagogia! Mucho temo que el empuje dodecafonista —lo vemos por otra parte en su decadencia— no provoque una reacción hacia una música demasiado simplista, demasiado rudimentaria. Se curarán de haber tragado ácido sulfúrico bebiendo almíbar. El oído, fatigado de los intervalos de novenas y de séptimas, acogerá con placer las músicas de acordeón y las canciones sentimentales.

B. G. — Y sin embargo, Alban Berg ha encontrado su camino en la dirección que usted condena.

A. H. — Porque no aplicó el dogma de la serie en todo su rigor. Alban Berg no era dodecafonista, sino atonalista. Se permitía perfectamente, en alguna ocasión, incursiones en el dominio maldito de la tonalidad, violando así la ley de los dodecafonistas intransigentes. De donde una cierta sospecha respecto a Berg: jóvenes feroces llegan hasta declarar que él no era, en suma, más que un vulgar fabricante de valses vieneses...

(²) René Leibowitz: *Schönberg y su escuela.*

B. G. — La gloria de Berg parece, sin embargo, sólidamente establecida...

A. H. — ¡Porque representa todavía una bella referencia! Esto no impide que las mejores partes de *Wozzeck* son aquellas en que Berg ha violado el reglamento. Daré como ejemplo el gran preludio orquestal que precede el último cuadro: con poca diferencia, ese es un fragmento que habria podido ser escrito por un discípulo de Wagner.



B. G. — La Francia musical tiene un buen triunfo en su juego: Olivier Messiaen...

A. H. — Siento mucha admiración y simpatia por Olivier Messiaen. Se encuentra seguramente a la cabeza de su generación. Obras como "*Contemplación del niño Jesús*", "*Visiones del Amén*", "*Pequeña Liturgia*" y su gran Sinfoní a"*Turangalilâ*" se cuentan entre las más destacadas de estos últimos años; afirman una naturaleza de creador de una fuerza innegable. Me gustan sus amplias melodías, aun cuando denuncian su sensualidad... Prefiero una melodía, aunque voluptuosa, a ninguna melodía. Aprecio el esfuerzo de amplia concepción que empuja a Olivier Messiaen.

Ha elaborado un sistema y en una obra didáctica —*Técnica de mi lenguaje musical*, explica con una buena fé digna de elogios, los procedimientos que utiliza— menos prudente que los prestidigitadores, que se resisten obstinadamente a mostrar el secreto de sus juegos de manos.

Ese sistema es por otra parte muy claro, fácilmente denunciado, sobre todo en las últimas obras. Pero es evidente que no ayuda al autor: por el contrario, pesa sobre sus espaldas. ¡Era, desgraciadamente fatal!

Un periódico hizo hace dos o tres años una encuesta. Preguntaba a una veintena de compositores contemporáneos

si Messiaen tenía genio. Esto me recuerda una sesión de hace treinta años en la que se había reunido en la Sala Gaveau unn importante concurrencia para hacer la misma pregunta, a propósito de un joven compositor que conozco muy íntimamente...

A uno la crítica le administró una tunda de palos verdes, porque un defensor del joven citaba a propósito de él el nombre de Beethoven. Al otro se le aconsejó bondadosamente una permanencia de diez años bajo un cocotero...

Los procedimientos de composición de Messiaen son, además, muy netos. Sabemos su predilección por las cascadas de acordes sobreponiendo cuartas justas y cuartas aumentadas. No ignoramos tampoco su gusto por la complicación rítmica, y los modos emparentados a los modos exóticos.

Personalmente me siento muy escéptico en lo que concierne a esos refinamientos rítmicos: sólo tienen importancia sobre el papel y resultan imperceptibles en la audición.

Daré un ejemplo personal. Messiaen vino un día a mi estudio para hacerme escuchar sus "*Veinte contemplaciones del Niño Jesús*", mientras hacían mi retrato. Yo servía de modelo, lo que atenuaba mucho la vivacidad de mis reacciones. Estaba también ahí un excelente músico de la generación de Messiaen, Alfred Désenclos. Una de las piezas me pareció perfectamente clara y luminosa: "¡Qué clara!" exclamé. A lo que Désenclos, que seguía con la partitura, contestó: "A mí, me parece esto bastante complicado" — "Usted bromea", le respondí a mi vez. "Tome, me dijo Désenclos, vea usted". Y, efectivamente, me dí cuenta de que lo que yo atribuía a una inflexión pianística, estaba, en realidad, prolijamente anotado. Esos puntos, esas semi-unidades de valores daban al aspecto gráfico una complicación extrema. La vista se espantaba, cuando el oído había percibido solamente una pieza a tres tiempos, tocaba con cierto *Rubato*.

B. G. — Creo, como usted, que la notación científica del *rubato* es una quimera. Es darse mucho trabajo para nada, pues, por sí mismo, un intérprete sensible retiene o precipita tal o cual pasaje.

A. H. — Es también lo que pasa con la música particularmente rica en cambios constantes de compás. Después de un ensayo del final de la *Tercera Sinfonía* de Stravinsky, casi todos los músicos de la orquesta decían: "¡No se tiene tiempo de escuchar y de juzgar: se cuentan corcheas sin descanso!". La preocupación del metrónomo le quita toda libertad al autor como al intérprete.

B. G. — ¿Qué piensa usted de la literatura mística con que Messiaen acompaña su música?

A. H. — Tiene quizá alguna influencia para ciertos oyentes. Yo, admiro la riqueza de las imágenes, pero no siempre comprendo el significado. No se debe en todo caso trasladar a la música misma la impresión, positiva o negativa, que produce esa literatura desordenada.

B. G. — Messiaen, que es la paradoja hecha hombre, se ha definido a él mismo, dando a un capítulo de su *Tratado* un título significativo: "Encanto de las imposibilidades". Es así como pretende hacer a la vez teología y deleite: todo esto porque ha tomado de los libros sagrados ciertos vocablos paroxísticos...

A. H. — La confusión era tentadora. *El Cantar de los Cantares* es un libro santo; es también un poema de amor. La manera como San Juan de la Cruz describe el trance místico nos lo muestra muy cerca del éxtasis voluptuoso. Yo creo que ciertos hombres sienten la voluptuosidad del ascetismo o bien, si usted prefiere, que para ellos el ascetismo resulta una especie de voluptuosidad.

B. G. — Sin ello, no habría más ascetas...

A. H. — En el fondo, todo eso importa poco. Se encuentra en Messiaen un instinto de músico auténtico, y es por eso que su obra tiene valor.



B. G. — Messiaen no es además el único compositor de su generación. Existen Duruflé, Dutilleux, Gallois-Montbrun, Lesur, Jolivet, Baudrier, Landowski, Jean Françaix, Rivier...

A. H. — No cabe, en un pequeño libro que se ocupa del oficio de compositor, el propósito de citar los numerosos músicos de la generación que nos sigue, y mucho menos el de analizar sus obras. Sin embargo, me agrada mucho señalar la ruda aspereza de André Jolivet, que no excluye la ternura; la verdadera, fuerza dramática y sinfónica de que ha dado pruebas Marcel Landowski en *Juan el Miedoso* y *La Risa de Nils Haverius*. El bello *Requiem* de Duruflé ha conquistado los sufragios de todos los músicos, y del público. Gallois-Montbrun, Lesur, Baudrier son compositores de mucho talento y que conocen a fondo su oficio. Jean Rivier, autor de un *Salmo* notable ha escrito cinco *Sinfonías*, muy interesantes. Por último, aprecio muy objetivamente el arte sutil de Jean Françaix, a pesar de estar muy lejos de mis propias preocupaciones. ¡Muchos otros podrían citarse!

No quiero referirme a mis contemporáneos: Milhaud, Auric, Poulenc, Tailleferre, Ibert, Delvincourt, Louis Beydts, Marcel Delannoy. Son demasiado conocidos para que sea necesario llamar la atención sobre un renombre que ya han conquistado. Otros, a pesar de su gran talento, no tienen todavía la reputación que merecen: tales Harsanyi, Mihalovici, Hoérée, y muchos otros que no cito. El número de artistas dotados es más grande que nunca y, desgraciadamente, su lugar en las manifestaciones públicas es deplorablemente restringido.

B. G. — ¿Ha oído hablar usted de la música concreta, de esas sinfonías de ruidos, humanos o inhumanos, provocados en unos casos con la boca de un individuo, en otros con el fondo de una cacerola?

A. H. — No hablemos de descubrimiento. Esos montajes sonoros tienen por origen los ensayos intentados en 1912 por la Escuela de *ruidistas* italianos, Russolo y Marinetti. Esas tentativas son legítimas y no me indignan. ¿Por qué no organizar ruidos de máquinas de fábricas, de motores de aviones, cómo se utilizan los sonidos de un violín, de una flauta o de un trombón? Eso daría quizás excelentes resultados, aprovechables en el cine o en la música de escena. Pero, ¿no es esa una prueba de lo que yo afirmaba más arriba? Hay que conmover los sentidos, percutir los tímpanos de más en más atacados de esclerosis. No estamos más en los tiempos en que, por algunos golpes de bombo, denominaban a Rossini: "Il Signor Vacarmi".

B. G. — ¿No le sorprende la obseción que lleva a tantos jóvenes compositores a hacer tabla rasa de todo lo que les ha precedido? Ser totalmente original o no ser —esa, es para ellos, la cuestión...

A. H. — Es un deseo infantil, por otra parte muy natural, pero nunca satisfecho. Se desearía crear de la nada, es decir, sin el concurso de otros, ni siquiera de los que, durmiendo bajo tierra, han dejado de ser rivales peligrosos...

El efecto de sorpresa de un descubrimiento se disipa muy pronto y se discierne de seguida, detrás de los más grandes innovadores, los maestros que los han inspirado: Wagner detrás de Schönberg, Rimsky detrás de Stravinsky, Saint-Saens detrás de Ravel, etc...

"No hay, en arte, generación expontánea", ha dicho alguien. Eso me parece exacto. Una larga cadena ata los viejos tradicionalistas a los más audaces innovadores: éstos gritan

muy alto su desprecio por los antiguos para esconder bajo un poco de tierra las cadenas que magullan sus tobillos...



B. G. — ¡En conjunto, la mirada que usted extiende sobre la música de su tiempo es bastante sombría!

A. H. — Porque tengo la impresión muy neta de que estamos al fin de una civilización. La decadencia nos acecha, ya nos domina... Nuestras artes se van, se alejan... Temo que sea la música la que desaparezca primero. Cuanto más adelanto, más la veo desviarse de su vocación: la magia, el encantamiento, esa solemnidad que debe rodear la manifestación artística. No es la culpa de los músicos, pero sí de la vida musical, que se ha transformado. En otro tiempo, el concierto era una forma de celebración, una reunión en la que esa magia se manifestaba ante hombres reunidos para una celebración religiosa. Releamos lo que dice con toda justicia Stravinsky en su *Poética Musical*:

"La propagación de la música por todos los medios es, " en sí, una cosa excelente; pero difundiéndola sin precau- " ción, ofreciéndola a diestra y siniestra al público no pre- " parado para comprenderla, se expone a ese público a la " más peligrosa saturación.

" Ya no es el tiempo en que Juan Sebastián Bach hacía " alegremente un largo viaje a pie para oir a Buxtehude. La " radio lleva hoy a toda hora del día y de la noche la mú- " sica a domicilio. Le evita al oyente cualquier otro esfuerzo " que no sea el de dar vuelta un botón. Pero, el sentido mu- " sical no puede adquirirse ni desarrollarse sin ejercicio. En " música, como en todas las cosas, la inactividad conduce a " la anquilosis, a la especie de estupefaciente que, lejos de " estimular el espíritu, lo paraliza y lo embrutece. De modo " que el mismo agente, que tiende a que se ame la música

" difundiéndola cada vez más, sólo obtiene a menudo como " resultado el de hacer perder el apetito a quienes quería " despertar el interés y desarrollar el gusto."

En 1919, Satie preconizaba la "Música de mueblaje": una música que se tocaría sin que se escuche, comparable a un papel pintado pegado a la pared. Hoy, hemos rebajado a ese nivel la *Misa en si* o el *Cuarteto op.* 132. Los conciertos que son más numerosos que nunca. Pero se han transformado en performances de campeones del piano o de la batuta. El empresario exige el programa ortodoxo: festival Beethoven para el director de orquesta, recital Chopin para el pianista. El público se atropella en la boletería, hasta sin conocer los programas. Una vez más, no es la música que importa, es la virtuosidad de la ejecución. ¡Estamos en la época en que se coloca una niñita de seis años delante de una orquesta para embobarse con sus gesticulaciones desordenadas!

Uno se pregunta para qué tantos grandes maestros del pasado han escrito tantas obras, ya que nunca provocan la curiosidad de los ejecutantes. Con más razón, ¿para qué jóvenes desconocidos van a pretender entrar en una lid ya colmada?

La maldición —la palabra no es demasiado fuerte— que pesa sobre "nuestro oficio", es esa. La música no muere de anemia, pero de plétora. Hay demasiada producción, demasiada oferta para poca demanda. Al lado de los compositores franceses o que habitan París, hay en los otros países, hombres de gran talento (el genio queda reservado para los muertos) como Hindemith, Prokofieff, Malipiero, Dallapiccola, Hartmann, Toch, Eck, Orff, Britten, Walton, Absil, Frank Martin, Beck, Nabokoff, Barber, Copland, Chostakovich... y muchos otros más, desdeñados por las orquestas... Debemos rendirnos a la evidencia de un estado comatoso manifiesto.

Que se me comprenda bien: no es por mí que yo me espanto. Es por aquellos que emprenden esta carrera, cada día más inaccesible y dominada por la rutina.

Al fin de nuestra civilización musical —que no hace sino preceder un poco el fin de nuestra civilización, simplemente—, se le debe considerar con coraje y lucidez, como se espera la muerte.

Negarlo sería simplemente una falta de discernimiento. Tampoco hay que rebelarse. Se debe constatar con sangre fría. Luego, puede uno consolarse pensando que de los escombros, otra deberá nacer.

Jóvenes compositores: no vean en mí al viejo fósil que se digna consentir en dejarles después de él sobre la tierra, con la condición de envenenarles por adelantado la estadía. Deben convencerse, solamente, que el "oficio de compositor" sólo puede darles pocos medios materiales. Si aprecian vuestras obras algunos amigos o contemporáneos, eso debe bastar para vuestra recompensa y vuestra felicidad interior: es el único privilegio que no puede ser arrebatado al creador...

XII

Carta a Arthur Honegger.

"OPTIMISMO Y VERDADES"

He aquí la luz...
(El Cantar de los Cantares).

Mi querido Maestro:

¡Ya están por consiguiente, condensadas sobre el papel, nuestras conversaciones que fueron tan llenas de vida y, afortunadamente para mí, tan numerosas! La transcripción de las mismas es fiel; este documento es auténtico y no descubro, leyéndolo nuevamente por vigésima vez, el menor vestigio de esa astucia que hace que tantos grandes artistas organicen, en este bajo mundo, sus leyendas gloriosas, solicitando a sus biógrafos ligeras y oportunas alteraciones de alguna verdad que ellos consideran contraria a su interés y molesta para su orgullo. Lo que le conozco y que le quiero, le vuelvo a encontrar, sin afeites ni retoques, en las páginas de este pequeño libro.

Tengo grandes razones, por lo tanto, para alarmarme del pesimismo irónico de sus palabras. Me sorprendo —y el pú-

blico se sorprenderá también— de oir a un compositor glorioso, justamente agasajado, pronunciar palabras amargas y describir como peligrosa la carrera en que triunfa. Eso es en usted, lo sé, una convicción profunda y no una visión refleja y vanidosa. Cuando, sistemáticamente, desanima a sus alumnos que desean seguir el camino que fué para usted tan favorable, usted, sinceramente, siente mil temores. En ningún momento, se dice, *in petto*: "¡Pequeño, si tuvieras mi talento, sería menos categórico! Pero como no lo tienes, prefiero desviarte de una ruta sin salida...". Por el contrario, usted considera seriamente el trabajo de los demás, respeta las vocaciones y yo jamás le he oído formular sobre un ensayo, aunque éste fuera aventurado, otra cosa que opiniones mesuradas llenas de una indulgencia reflexiva. Usted es uno de los pocos músicos que he visto alegrarse por el éxito y entristecerse por el fracaso de un camarada, o de un rival: por otra parte, nuestros mejores camaradas son nuestros más grandes rivales.

¿Por qué tanta tristeza alrededor de un tema apasionante? ¿Por qué esas confesiones melancólicas, esas confidencias desencantadas, esas predicciones siniestras? Usted nos anuncia sencillamente el fin de la música y la explosión del globo —está arrastrando, por otra parte, a aquélla). ¿Con qué motivo este humor sombrío? ¿Pretenderá usted hacer creer a sus lectores que saca su horóscopo de la fuente de la desgracia y que, festejado, agasajado y celebrado como uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo, estima usted demasiado sobre la recompensa de tantos esfuerzos? ¡Vaya! Basta con verle reír, como usted sabe hacerlo, de todo corazón, para saber que no tiene ni la sombra de esos rencores que imprimen a tantos rostros una mueca indeleble. La crítica le ha sido generalmente favorable, las multitudes le aclaman, usted ama a la música con toda su alma, y la usa magníficamente: ¿qué razón podrá dar a

sus fieles amigos sobre un lenguaje que les causa pena? ¿No teme usted desanimarles mostrándoles un rostro sombrío?...

En el silencio de su estudio, usted me ha expuesto, cien veces, su punto de vista.

¿Debo confesarlo? No me ha convencido...

La verdad, no creo que la sepa usted mismo.

Yo sí, la conozco.

¡Se la voy a decir!



En el mes de julio de 1930, terminábamos de ordenar la serie de nuestras "Entrevistas" radiofónicas; cuando llegamos al capítulo de sus proyectos, usted me confió melancólicamente: "No tengo ninguno... No compondré seguramente nunca más, ya que no experimento deseos y no veo ninguna necesidad... ¿Paro qué?" Estas palabras desalentadoras, las acepté con beneficio de inventario.

Le vi a usted después de las vacaciones. En mi primera visita, apercibí, sobre el pupitre de madera blanca que le servía de escritorio, un manuscrito bastante espeso. Pregunté entonces:

"¿Es una obra antigua?"

—No, me respondió usted con encantadora turbación, es... una cosita que acabo de terminar...

—¡Ah!

—Tengo insomnios muy penosos. Para expulsar mis negras ideas, las anoto en el papel... Esto me ha dado apuntes... Después de unirlos entre ellos, me dí cuenta de que formaban una sinfonía: ¡entonces, la orquesté!

—¡Una sinfonia! ¡Será su número cinco!

—"Mi" *Quinta*, en efecto: ¡quiera el cielo que se ejecute con tanta frecuencia como la otra *Quinta*, providencia de las asociaciones sinfónicas!

—¿Y esto, sobre el piano?

—¡Oh! no es nada: una *Suite Arcaica*, encargada por la sociedad de música de Louisville, en América.

—¿Es reciente?

—La he terminado hace un mes: en algo hay que pasar el tiempo...".

¡Oh, milagro del espíritu humano, siempre propenso a desesperarse, pero que en seguida se recupera! Bendigo, *in petto*, el feliz sobresalto que le devolvió el buen humor con la vena creadora...

Ni el talento, ni aún el genio son corrientes inmutables. Tienen sus desagrados, atraviesan períodos de estancamiento. Beethoven y Wagner han conocido las vacas flacas como las vacas gordas, y estoy seguro que una interrupción momentánea de su trabajo tan querido les sumía en un estado vecino a la postración. De esto no me cabe duda, ya que las cartas de uno y los cuadernillos de conversación del otro, testimonian el abatimiento que acecha a un artista entre dos esfuerzos. El descanso del séptimo día después de una semana de labor sólo encanta a Dios: al hombre no le basta "ver que eso era bueno" para gustar de una santa tranquilidad. Más exigente que el Padre Eterno, sólo se consuela creando sin descanso; menos sensato que el vegetal, quiere florecer en todas las estaciones. Su naturaleza le empuja a la acción, que consuela los sombríos pensamientos. El hombre que crea despierta un jubiloso "carillón" que acompaña su vida. "El hombre que se escucha oye un toque de agonía", ha dicho Leon Daudet. Para un artista, detenerse, es escucharse.

He aquí, mi querido Maestro, la explicación de su tristeza. No me cabe duda de que en los tiempos en que usted componía el *Rey David*, con una premura eufórica, nuestras conversaciones habrían sido más optimistas. Se habría sentido demasiado feliz para predecir el fin del universo, al

tener que anunciarme el fin de su obra. Tal vez, entonces, ¿habría usted descripto a sus menores el oficio de compositor con colores más atrayentes?

Naturalmente, usted no habría dejado de formular especiales reservas sobre una actividad que, nacida de un capricho de creador para provocar el apetito del oyente, sólo se basa, en realidad, en exigencias del espíritu, más frágiles que las necesidades materiales. Es un oficio duro, azaroso, fértil en decepciones, menos seguro que el comercio o la industria, que ofrece a sus adeptos "salidas" inseguras, reservándoles más penas que beneficios. Todo eso es exacto y ha tenido usted razón en decirlo a sus lectores: los músicos le aprobarán, y los profanos se asombrarán al enterarse que la composición musical es una rosa defendida por sólidas espinas...

¡Pero la rosa existe! Si no se muestra acaso entre las páginas de este pequeño libro, todo artista la encontrará en el camino, que ella perfuma. Al lado de los penosos trabajos, existen los instantes de gracia. Después de la tempestad la calma. Para compensar la "transpiración", definida por Saint-Saëns, existe la inspiración, celebrada por Pierre Louys: "Hay que empujar la reja del arado y hundir la pala para que florezca el árbol de la belleza, que da frutos eternos...".

Su pudor y su ironía han impedido que usted pronunciara todas estas palabras. Hasta ha conseguido que volviera a mi garganta lo que buscaba el camino de mis labios. Más aún, usted tachaba, en las pruebas que yo le sometía algunos conceptos, estimándolos sin duda capaces de hacer sonreir a sus antiguos condiscípulos. ¡Se necesita mucho tiempo y cuidados para hacerse perdonar por sus camaradas el crimen de haber tenido más éxito que ellos!

Es así como usted sólo se ha referido, muy objetivamente, a su difícil y maravilloso oficio, revelando los días sombríos; pero guardando silencio sobre las horas estrelladas... Y, sin

embargo, yo le he visto a menudo alegre y satisfecho, sin orgullo por lo que acababa de componer; pero contento de llevar la vida que había elegido; feliz por haber despertado un eco en el corazón de los hombres. ¡Esa es, la gloria de un artista, —y su dicha!



Cuando quería arrancarle una confidencia que usted juzgaba inoportuna, o simplemente transcribir una confesión espontánea, me interrumpía con un: "¡No, no, querido amigo... créame: eso sería ridículo!".

Y yo obedecía. Hay que considerar que este libro es obra suya y usted habla el lenguaje que desea. Yo me limito a replicarle; es un rol modesto, que me encanta.

¿Lo habrá encontrado acaso todavía demasiado importante? Usted me lo ha acortado, ¡intercalando entre nuestros diálogos dos o tres monólogos, en los que ha desahogado el raudal de su humor, al que yo no podía oponer el freno de mis objeciones!

Con una pequeña sonrisa maliciosa usted me dijo: (lo recuerdo muy bien) —"A modo de prefacio, yo le escribo una carta. La redactaré por lo tanto solo..." Y, como me viera un poco turbado, agregó: "A modo de epílogo, escríbame otra, si usted lo desea...".

¿Si lo deseo?

¡Ya lo creo!

Porque, ahora, hablo solo: ¡a mi vez puedo emplear el tono que me conviene!

Usted pensó, seguramente: "Al fin del volumen, todo se habrá dicho: le puedo muy bien dejar el inocente placer de concluir. ¿Qué es lo que podrá agregar?"

¡Dios mío, muchas cosas!

Por ejemplo, estas:

Un oficio vale únicamente por el talento del que lo ejerce. Lo que le dá valor a este libro, es que lleva la firma de Arthur Honegger, es decir, de uno de los más grandes compositores de nuestro tiempo. Porque, en verdad, mi querido Maestro, usted ya nos ha dado mucho, ¡y nos dará todavía muchas bellas obras que están en usted! Su música es generosa y noble. Sobre todo, es grande. Sí, usted ha concebido grande —lo que ya es muy bello— y ha realizado grande —lo que es todavía mucho mejor. Nos ha demostrado que se puede ser joven sin despreciar los antepasados, emocionar sin caer en la banalidad. Usted es a la vez original y sincero. Tal o cual obra o página suya hacen que experimentemos esa opresión del corazón que nos procura el contacto con la belleza absoluta. Y además —aunque es usted un hombre ilustre —¡no intimida! Usted sabe ser serio cuando es necesario y sonreir en el momento oportuno. Si tuviera que aplicarle un lema, ¿sabe cuál elegiría? "Ni ángel, ni hombre" —¡porque usted tiene los pies sobre la tierra y, algunas veces, la cabeza en las estrellas! Ni ángel, ni hombre —si, eso le queda bien... En medio de todos los falsos ángeles de la música, que se hacen los tontos sin saberlo, es reconfortante encontrar, en la primera fila de los artistas contemporáneos, un hombre como los demás —¡un hombre que, siendo profundamente humano, tiene a veces las alas y la sonrisa de un ángel!

BERNARD GAVOTY.

INDICE

Este libro se terminó de imprimir
en los Tall. Gráf. de R. Canals y Cía.
Piedras 1149, Buenos Aires,
el 5 de Diciembre de 1952.



B. A. 10740

INDUSTRIA ARGENTINA

(2)